

**ANA FILOMENA CURRALO GONÇALVES**

DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO EM ARTE E DESIGN

APRESENTADA À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO, 14 DE SETEMBRO DE 2012

# **Classificação gráfica e tipográfica das folhas de rosto quinhentistas das obras impressas em Portugal**

Contributos para um legado no âmbito  
do Design de Comunicação

**U. PORTO**



FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO





Esta tese de doutoramento teve como orientador  
o Professor Doutor Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva Aires,  
Professor Auxiliar do Departamento de Design de Comunicação  
da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;  
e como coorientador  
o Professor Doutor Pedro Quelhas Brito,  
Professor Auxiliar do Grupo de Contabilidade e Gestão  
da Faculdade de Economia da Universidade do Porto.

## O JÚRI

### Presidente

- Doutor Francisco Artur de Vaz Tomé Laranjo, Professor Associado e Director da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

### Vogais

- Doutor Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva Aires,  
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

- Doutor Pedro Manuel dos Santos Quelhas Taumaturgo de Brito,  
Professor Auxiliar da de Economia da Universidade do Porto.

- Doutor Mário Abel dos Santos Moura,  
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

- Doutora Helena Barbosa,  
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

- Doutor Jorge dos Reis  
Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

## AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas e instituições que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste projeto de investigação. As primeiras palavras de agradecimento são dirigidas ao Professor Doutor Eduardo Aires, a quem coube a tarefa de a orientar. O reconhecimento público não será, certamente, suficiente para abarcar todo o apoio e empenho com que o orientador se dedicou a esta tarefa.

Ao Professor Doutor Pedro Quelhas Brito, da Faculdade de Economia da Universidade do Porto, coorientador desta tese, que apontou percursos teóricos e práticos cujo contributo se revelou decisivo para o desenho teórico da investigação e foi determinante para o processamento dos dados e interpretação final dos resultados.

Ao Presidente do Instituto Politécnico de Viana do Castelo Dr. Rui Teixeira e a instituição que preside – pelo apoio sem o qual havia sido impossível realizar este trabalho. À Diretora da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Viana do Castelo, Professora Doutora Manuela Vaz Velho, à Professora Doutora Anabela Moura e a Professora Doutora Teresa Vasconcelos, pela confiança que depositaram no meu trabalho.

Ao Professor Doutor Fernando Pereira, que generosamente me deu preciosos conselhos e à Célia Esteves, técnica superior da FBAUP, pela amizade e pela exemplificação das técnicas de gravura.

À Dra. Ana Líbano Monteiro, da Biblioteca Nacional, pelo interesse e acolhimento prestados à pesquisa empreendida. O reconhecimento é igualmente devido à Biblioteca Pública Municipal do Porto, tanto no que se refere a uma fase de pesquisa presencial, como de apoio documental posterior. Sem olvidar nenhum dos colaboradores da BPMP, destaco a Dra. Paula Bonifácio pelo seu empenho e simpatia, valores humanos e profissionais partilhados por todas as técnicas da sala geral, da sala de catálogo e da sala de reservados da referida Biblioteca.

À Sara Rodrigues pela leitura atenta e pelo levantamento de questões relevantes, que contribuíram para um significativo aperfeiçoamento desta investigação ao nível textual. Ao Paulo Pereira pelas suas opiniões e conselhos técnicos, com vista a tornar a edição deste trabalho visualmente agradável.

Agradeço também a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, tornaram possível a realização deste projeto, contribuindo com a sua ajuda pessoal, e que, por lapso, não hei nomeado.

O reconhecimento final destina-se aos mais próximos, à minha família: à minha mãe, Maria de Fátima Currado Gonçalves, ao meu pai, António Xavier Gonçalves e ao meu irmão, José Luís Currado Gonçalves, por toda a paciência, pelo carinho e pelo apoio incondicional com que me acompanharam ao longo deste processo, sendo eles quem melhor conhece as razões e as vicissitudes do presente desafio.

Quanto a erros involuntários deste trabalho, remete-se o leitor para um aforismo de D. Francisco Manuel de Melo: “Vós os vedes, vós os castigais”.

*E vimos em nossos dias  
A letra de forma achada  
Com que cada palavra  
Crescem tantas literárias  
E a ciência aumentada  
De Alemanha louvor  
Daquela coisa tão digna  
Outros afirmam na China  
O primeiro inventor!*

**Garcia de Resende**

*In Miscellanea de Garcia de Resende apenas  
ao Livro das obras de Garcia de Resende, 1545*

Aos meus pais, *Maria de Fátima Curralo Gonçalves* e *António Xavier Gonçalves*



## RESUMO

As folhas de rosto dos livros impressos em Portugal, no século XVI, são um espaço fundamental para o estabelecimento de um diálogo com o leitor, qual porta de acesso ao conteúdo de um livro. Quando comparados com as folhas de rosto que atualmente os livros exibem, confirmamos a abundância decorativa e descritiva que os tipógrafos quinhentistas imprimiam no rosto das obras. Estas excediam largamente a missão de exibir o título da obra, para se transformarem num espaço por onde elementos gráficos se combinavam, como tarjas, cercaduras, gravuras com imagens ou portadas arquiteturais. O presente estudo surge da necessidade de inventariar e analisar todos os elementos gráficos presentes nas folhas de rosto quinhentistas, com vista a uma classificação que permita lançar luz sobre uma parte da História do Livro e Tipografia portuguesa, ainda escassamente estabelecida no que à época se refere. Para o sucesso da presente investigação e perseguindo a almejada profundidade analítica, é de importância capital extravar as fronteiras conceptuais do Design de Comunicação certos de que apenas de permeio à multidisciplinaridade, para onde convergem diferentes áreas do saber, se atinge o entendimento e conscientização do legado gráfico português, exposto a uma luz atual, não apenas para benefício de coevos e futuros designers, mas também da comunidade académica em geral.

## PALAVRAS-CHAVE

design editorial · artes gráficas em Portugal · folhas de rosto · época quinhentista · história do livro · tipografia





## ABSTRACT

The title pages belonging to the books printed in Portugal during the sixteenth century play an important role in launching the dialogue with the reader, functioning as a main entrance and providing access to book's content. A comparison between nowadays-minimalistic title pages and the books published in Portugal, throughout the entire 16<sup>th</sup> century, confirm the decorative richness and minutiae exhibited in typographer's artworks. These pages widely exceeded the core assignment – to reveal the title of the book – to become a space where graphic elements are combined, depicting borders, stripes, image engravings and architectural frames. This investigation follows the necessity to analyse the title pages, identify and categorize the graphic elements depicted, in order to enlighten the still unveiled part of Book and Typographic History belonging to the above-mentioned century. To a successful achievement upon this kind of investigation, where insight derives from analytical depth, it is of utmost significance to release the studies from the conceptual borders of Communication Design, considering a multidisciplinary approach. By merging different areas of knowledge we hope to comprehend and gain conscience of the Graphical Design legacy, exposed to a contemporary light, hoping that is shall become available, not only to contemporary and future designers, but for academic community as a whole

## KEYWORDS

editorial design · book history · graphic arts in portugal · title pages · typography · 16<sup>th</sup> century



## NOTA AO LEITOR

O livro é um dos objetos mais poderosos de que uma civilização pode dispor. Desde os seus primórdios que o poder de penetração do livro é incomparável porque trouxe ao pensamento uma coerência completamente nova e um rigor inédito, capaz de acompanhar o movimento irreversível da história. Mas apesar de todos os milhões de livros que já se produziram, há parte considerável da História do Livro que permanece por escrever, não apenas no que ao objeto diz respeito, mas também aos processos de produção, aos tipógrafos, editores, aos conteúdos que integram, ao seu aspeto gráfico e, ao seu não menos importante poder veiculador de significado na sociedade.

Pese embora a diversidade de percursos que se possam traçar para historiar o livro, em todas as suas vertentes, o objetivo permanece um: lançar luz, não apenas sobre o processo pelo qual o homem foi criando o livro, mas também sobre a forma como o livro contribuiu para a reinvenção do homem e da sociedade.

Num momento em que a emergência de novas tecnologias veio acender a discussão sobre a obsolescência do objeto livro na sua configuração tradicional, é especialmente relevante delinear trajetos de investigação ainda não explorados, com vista a desvelar momentos fundamentais da história do livro e consequentemente da tipografia e ornamentação que estiveram na base da sua evolução. Só nesta diligência poderemos estabelecer bases para um debate, que se quer conhecedor do passado e que encontra nele um sustentáculo do conhecimento para o Design de Comunicação e para o futuro do próprio livro.

Neste âmbito, centramos o presente estudo nos livros impressos em Portugal, durante o século XVI, mais precisamente nas folhas de rosto que integravam. Hoje, as folhas de rosto dos livros são páginas depuradas, com poucos elementos gráficos. Mas no século XVI a folha de rosto exibia grande profusão de pormenores e abundância descritiva e decorativa. É pela página de rosto que o livro estabelece um diálogo com o leitor e que, de forma direta ou indireta, lhe vai revelando o conteúdo ou alimentando o imaginário pela exuberância dos desenhos que guarnecem a titulação. As folhas de rosto quinhentistas, sendo o elemento de promoção do livro, são igualmente um elemento autónomo e profundamente relevador da época que os viu surgir dos prelos.

Nas páginas que se seguem, descrevemos a investigação empreendida com vista a analisar as mesmas folhas, que em muito se assemelha a um trajeto que atravessa todo o século XVI.

O presente trabalho, sob o tema “Classificação gráfica e tipográfica das folhas de rosto quinhentistas das obras impressas em Portugal – Contributos para um legado no âmbito do Design de Comunicação” apresenta-se dividida em duas partes.

Quanto à sua estrutura, organiza-se segundo a disposição que a seguir se enuncia.

Este volume é constituído por cinco partes. Na PARTE I procuramos contextualizar o território de estudo e fundamentar as razões que o sustentam. Segue-se a apresentação das questões-chave que tecem o fio condutor da investigação, procedido pela revisão bibliográfica cuja apresentação expõe cronologicamente os factos estabelecidos como história da tipografia portuguesa, na época de quinhentos, porquanto deram origem a novas significações. Explanam-se ainda, na PARTE I, os procedimentos metodológicos da investigação e delimita-se a estrutura segundo a qual os mesmos se dispõem.

A PARTE II é dedicada à contextualização de factos e personalidades históricas da tipografia em Portugal. A leitura do pensamento registado por autores – cuja investigação e reflexão visaram a rigorosa compreensão de fenómenos concretos e marcantes, ocorridos nos primórdios da tipografia em Portugal – encontra-se descrita na PARTE III e consubstancia um exercício basilar de enquadramento teórico para a interpretação e classificação dos elementos gráficos impressos nas folhas de rosto.

A PARTE IV é dedicada à investigação *tout court*, ou seja, à descrição e análise das grelhas comparativas e à exposição dos resultados onde se esboçam as primeiras respostas às questões-chave da presente dissertação. Por último, na PARTE V, são apresentadas as conclusões.

A segunda parte do trabalho é integralmente constituída por anexos. A PARTE VI colige as folhas de rosto das obras quinhentistas, impressas em Portugal, apresentadas em suporte digital, o qual se pode encontrar no final deste volume.

De salientar, a propósito, a consulta de bibliografia em várias línguas para a investigação empreendida. De modo a evitar a inclusão de citações no idioma original, optou-se por traduzir para português todas as citações incluídas no texto, sendo a tradução da responsabilidade do autor do presente texto. Constituem exclusão a esta regra os vocábulos isolados, ou expressões, cuja tradução pudesse desvirtuar o uso da terminologia inerente à área em estudo.

Sendo Portugal um território fértil em estudos, dissertações, monografias e obras abrangentes sobre Música, Literatura, Pintura, Escultura e Arquitetura, o mesmo não se pode afirmar no âmbito das Artes Gráficas. Ao contrário de países como a Holanda, Reino Unido ou Alemanha, países férteis no que concerne a trabalhos científicos sobre a história e evolução das artes tipográficas, Portugal possui um parco legado académico, esporádico, amiúde pouco sistemático e problematizado à luz de uma perspectiva outra que não o Design. Neste horizonte agregador de insuficiências pretendemos com a presente investigação inventariar e analisar as folhas de rosto da época de quinhentos, presentes nas obras impressas em Portugal, na esperança de contribuir para o melhor entendimento do legado gráfico, não só para a comunidade nacional de designers, mas também para designers, historiadores e bibliógrafos ativos da comunidade internacional.

# ÍNDICE

<b>PARTE I APRESENTAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO</b>	<b>17</b>
Introdução	19
1. Problemática de estudo	23
2. Fontes e revisão da literatura	27
2.1. “Tipos e Matrizes”	31
2.2. “Gravura e Gravadores”	35
2.3. “Oficinas e Impressores. Tipografias”	45
3. Metodologia	50
3.1. Natureza e Procedimento de Pesquisa	53
Conclusão	69
Bibliografia da Parte I	70
<b>PARTE II CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA</b>	<b>75</b>
Introdução	77
4. Factos e personalidades da história da tipografia	81
5. Os primórdios da ilustração bibliográfica	96
5.1. A primeira obra ilustrada impressa em Portugal	102
Conclusão	107
Bibliografia da Parte II	109
<b>PARTE III ANÁLISE DO OBJETO DE ESTUDO</b>	<b>113</b>
Introdução	115
6. Narrativas Visuais	116
6.1. As Imagens Religiosas	116
6.2. O Poder Real	122
6.3. Brasões Eclesiásticos e Nobiliários	126
6.4. O Monograma IHS	133
6.5. Portada Arquitetónica	135
6.6. Folha de rosto totalmente gravada e/ou composta por cartelas	144
6.7. Símbolos Tipográficos	150
6.8. Várias Temáticas	152
7. Os Carateres Tipográficos	156
7.1. Romano	156
7.2. Romano & Itálico	162
7.3. Combinação Tipográfica	164
8. Composição Textual	166
8.1. Alinhamento do Texto	166
8.2. Enquadramento do Texto e da Imagem	171
8.3. Corpo dos Carateres	174
8.4. Linhas de Composição do Texto	179

<b>PARTE IV RESULTADOS</b>	<b>185</b>
Introdução	187
<b>9. Frequência de utilização dos elementos gráficos</b>	<b>188</b>
9.1. Frequência temática da narrativas visuais	188
9.2. Frequência no enquadramento do texto e imagem	191
9.3. Frequência do alinhamento do texto	193
9.4. Frequência do número de linhas do texto	194
9.5. Frequência do corpo dos caracteres	196
9.6. Frequência da tipologia dos caracteres	198
9.7. Frequência da área temática das obras	199
9.8. Frequência das épocas de impressão	200
9.9. Frequência dos locais das oficinas tipográficas	201
<b>10. Cruzamento de Dados</b>	<b>202</b>
10.1. Cruzamento da variável imagética com elementos gráficos textuais	203
10.2. Cruzamento de caracteres tipográficos com composição textual	208
10.3. Cruzamento de elementos gráficos com área temática	211
10.4. Cruzamento de elementos gráficos e década de impressão	215
<b>11. Conclusão do Cruzamento de Dados</b>	<b>218</b>
 <b>PARTE V CONCLUSÃO</b>	 <b>223</b>
Introdução	224
Considerações finais	228
Bibliografia da Parte IV e V	234

PARTE I  
**APRESENTAÇÃO DA  
INVESTIGAÇÃO**





Figura 1.  
Capa do livro: *Tipografia Portuguesa do século XVI*, nas Coleções da Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2006.



## INTRODUÇÃO

A presente investigação tem como objeto de estudo as folhas de rosto quinhentistas, de obras impressas em Portugal, que constituem o acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP). Houvemos, como recurso, o catálogo *Tipografia Portuguesa do Séc. XVI, nas Coleções da Biblioteca Pública Municipal do Porto* (2006 [figura 1]), que integra 45% dos impressos portugueses conhecidos do referido século. Para além das obras quinhentistas portuguesas pertencentes ao acervo da BPMP, que o referido catálogo enumera, destacamos as várias dezenas de imagens nele inventariadas, com relevo para as folhas de rosto, fatores esses que o tornaram elegível como fonte fundamental de informação para o trabalho de investigação que ora apresentamos.

As folhas de rosto permitem, por meio de observação e análise metódicas, extrair conclusões sobre os primórdios das artes gráficas em Portugal. Para além do texto identificador da obra, outros elementos gráficos convergiam para o suporte tais como cartelas, cercaduras e portadas arquiteturais de inspiração renascentista que, não raro, deixavam um espaço mínimo para os caracteres móveis de metal. Neste âmbito, é intuito deste estudo multidisciplinar interpretar a estrutura gráfica das folhas de rosto pertencentes a obras impressas pelos tipógrafos quinhentistas no território Nacional, tendo como apoio documentos da História do Livro em Portugal e do Design de Comunicação, aplicados na vertente das artes gráficas.

No primeiro capítulo, onde abordamos o propósito da investigação, encontram-se também descritas as motivações, as inquietudes iniciais e a metodologia adotada. Importa ainda referir, no que ao objeto de estudo concerne, que a presente investigação não se esgota na classificação das folhas de rosto à luz da perspetiva do Design Editorial. Buscamos também o entendimento acerca dos condicionalismos de ordem cultural, social e económica porquanto estes possam lançar luz sobre as circunstâncias em que se entretecia o labor oficial da arte tipográfica quinhentista<sup>1</sup> e tecnologias que lhe serviram de base. Assim sendo, é também esse horizonte circunstancial, espelho de um Portugal do século XVI, que procuramos retratar.

A sociedade portuguesa, na primeira década do século XVI, foi berço de novas perspetivas na evolução social, cultural e artística. São marcas distintivas do Renascimento que, conjugadas com os descobrimentos, facilitaram alterações no pensamento científico.

---

<sup>1</sup> A arte da tipografia é praticada desde o século XV. O processo de impressão, cuja base assenta no uso de caracteres tipográficos móveis, permitiu a reprodução da escrita em série e a sua propagação a toda a Europa com assombrosa rapidez. A difusão do processo tipográfico elevou as possibilidades do diálogo humano e abriu novos horizontes à comunicação visual, que ajudou a desenvolver profundamente.

A tipografia<sup>2</sup> da época foi também um elemento reprodutor dessa mudança política, cultural e artística.

A imprensa<sup>3</sup> foi introduzida em Portugal no século XV pelos Judeus<sup>4</sup> durante o reinado de D. João II (1455-1495). Todavia, só mais tarde, no início do século XVI, seria dinamizada por tipógrafos alemães, franceses e italianos, os quais contribuíram fortemente para o seu desenvolvimento. Durante a regência de D. Manuel I (1495-1521) as artes tipográficas conheceram uma significativa expansão. Mas logo houve sinais de declínio sob o domínio do monarca, seu sucessor, D. João III (1521-1557), em resultado da emigração massiva da população, da burocracia estatal e da necessidade de manter o luxo na corte.

Continuava a existir, em Portugal, uma única universidade que desde a sua fundação, no final do século XIII, foi administrada alternadamente entre as cidades de Coimbra e Lisboa<sup>5</sup>. A transferência da universidade para Coimbra, em 1537, foi da iniciativa de D. João III. No mesmo ano, o monarca foi também mentor da fundação da Imprensa da Universidade de Coimbra, no qual se autorizava um contrato com tipógrafos privilegiados da Universidade (Fonseca, 2001, p.5). Sobre a História da Imprensa da Universidade de Coimbra, escreve Fernando Rebelo: “mostra-nos os bons e maus momentos da sua evolução, mas permite concluir pelo predomínio da enorme importância e brilhantismo que teve, dando a autores de nomes já consagrados e a jovens cientistas ou poetas a possibilidade de publicarem numa editora conhecida dentro e fora do país” (Rebelo, 2001, p. 3).

No final da década de trinta, do século XVI, iniciava-se um período de perseguição aberta, com o estabelecimento da Inquisição por D. João III. Com a principal finalidade de pôr fim à prática secreta da fé hebraica pelos cristãos novos, conforme declarado pelo Tribunal do Santo Ofício, a Inquisição portuguesa foi claramente um movimento de grande amplitude que recuperou o catolicismo. Outra demonstração da crescente influência do catolicismo reformado é o florescimento da Companhia de Jesus<sup>6</sup> que, em

<sup>2</sup> O termo tipografia refere-se, atualmente, ao um conjunto de processos que incluem a criação e utilização de símbolos visíveis, relacionados com a composição digital de um texto. A tipografia encontra-se associada ao design gráfico em geral, com o objetivo de ordenar, estruturar e dar forma à comunicação visual. Fonte: Lupton, Ellen, *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York: Princeton Architectural Press, 2004, p.115.

Mais recentemente a disciplina de estudos tipográficos ocupa-se do desenvolvimento e conceção de caracteres/fontes digitais e todos os aspetos que influenciam a aparência dos caracteres tipográficos numa página, num ecrã ou noutro substrato plano ou 3-D e ainda dos aspetos que contribuem para a eficácia da informação ou da exposição tipográfica. Fonte: Jury, David, *O que é a Tipografia?*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2007, p. 12. No idioma português tipografia é também a oficina onde se realizam as atividades tipográficas.

*Typographia*, a arte de imprimir. Fonte: Silva, Antonio de Moraes; Bluteau, Rafael, *Diccionario da Lingua Portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau / Reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes da Silva*, Lisboa, Officina de Thaddeo Ferreira, 1789, p. 499.

<sup>3</sup> A palavra *imprensa* designava inicialmente a tipografia, ou seja, a arte de imprimir e o estabelecimento tipográfico. Hoje, o termo imprensa é mais apropriado para designar o conjunto de publicações periódicas, parte integrante da comunicação social.

<sup>4</sup> As primeiras oficinas tipográficas situavam-se em Faro, Lisboa, Leiria, Braga e Porto. O mais antigo livro é o Pentateuco, impresso em Faro, por Samuel Gacon, em 30 de Junho de 1487.

<sup>5</sup> Foi durante o reinado de D. Manuel I que passou a existir uma interferência direta do rei sobre a Universidade. O monarca promulgou novos estatutos, em 1504. Em 1537 a universidade era transferida de Lisboa para Coimbra.

<sup>6</sup> A Companhia de Jesus, ou *Societas Iesu* (Sociedade de Jesus), foi formada em 1534 nas proximidades de Paris e oficializada em 1540 pelo papa Paulo III. Seis padres, liderados por Inácio de Loyola, tinham como objetivo realizar uma moderna cruzada para converter os judeus e restaurar Jerusalém ao domínio dos cristãos. Em Portugal a entrada dos jesuítas deu-se no mesmo ano da oficialização da ordem como resultado de, pelo menos, dois anos de consultas e conversações. Em meados de 1540 chegaram a Lisboa Mestre Simão Rodrigues e Mestre Francisco Xavier, após as devidas negociações dos embaixadores portugueses com a cúpula dos jesuítas em Roma e com o próprio Papa. O atendimento ao chamado do soberano lusitano foi resultado do entendimento de que o serviço à Coroa católica era, por extensão, o serviço ao próprio soberano da Igreja. – In Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1997, p.344.

1555, tomou a seu cargo o Colégio das Artes<sup>7</sup>, em Coimbra, e cujos cursos constituíam um estágio preliminar para a Universidade. Paralelamente foi empreendida uma perseguição a eminentes humanistas, que haviam ensinado no Colégio das Artes desde a sua fundação, sob a suspeita de professarem o protestantismo. Em 1559, a Companhia de Jesus fundou também uma Universidade em Évora.

A Reforma, da Idade Média até o Renascimento, permitiu à Igreja um papel interventivo e até decisivo na ação política, social e económica. Alguns dos seus elementos, quer a tenham integrado por motivos religiosos, quer pelo desejo de comungar do *status* alcançado pela atuação clerical, viviam como senhores nobres em total oposição aos ideais de humildade e simplicidade da doutrina cristã. Uma reação a esta realidade teve origem no seio da Igreja. A Reforma Protestante de Martinho Lutero, iniciada em 1517, foi seguida por João Calvino, em 1532. Os reformadores Lutero, na Alemanha, e Calvino, em França, reivindicavam uma reaproximação da igreja ao espírito do cristianismo primitivo<sup>8</sup>.

De permeio à instabilidade política e religiosa vivida na época, o surgimento do *Index Librorum Prohibitorum*<sup>9</sup> representava grandes riscos para os impressores. As atividades da indústria impressora tornavam-se agora mais introspetivas e calculadas. Pese embora a ambiência periclitante em que se movimentavam os impressores, a verdade é que este calculismo contribuiu conjuntamente para criar empresas com bases sólidas, em contraste com as suas experiências iniciais – os incunábulos. Esta solidez crescente favoreceu a produção de suplementos, que complementavam a leitura dos livros e que foram adotados de forma gradual, por uma população também gradualmente alfa-

<sup>7</sup> O Colégio das Artes foi fundado em Coimbra por iniciativa do infante D. Pedro e posteriormente continuado por D. João III. Este Colégio nasceu da necessidade de ministrar, em Coimbra, cursos cujo intuito específico era melhorar e renovar o ensino em Portugal, dentro de um caráter humanista de cariz tendencialmente laico, que faria distanciar o Colégio das restantes instituições de ensino. A intenção era colocar o país em pé de igualdade com os restantes países europeus, através da valorização do homem culto em contacto com o mundo – um objetivo muito significativo no sentido de mudar a face do ensino que se ministrava no interior dos mosteiros e das catedrais. Quem esteve à frente dos destinos do novo colégio durante muito tempo foi André de Gouveia, que já tinha sido docente em Bordéus e trouxera consigo João da Costa, Diogo de Teive, Patrício e Jorge Buchanan, Arnaldo Fabrício, Elias Vinet, Jacques Tapie e Nicolau de Grouchy, os quais, por terem vindo de Bordéus, constituíram o grupo dos “Bordaleses”, rivalizando com um grupo já estabelecido, os “Parisienses”, defensores da ortodoxia conotada com Diogo Gouveia Sénior. Estes últimos, à chegada dos “Bordaleses”, viram-se relegados para uma posição secundária. Pela conflitualidade gerada, cedo se revelou uma instituição que ameaçava o bom seguimento da nova política que caracterizou a segunda parte do reinado de D. João III. Por isso, a Inquisição encontrou no Colégio um ótimo terreno de atuação na detenção e perseguição de vários professores, acusados de tendências protestantes. Os integristas, que defendiam uma abertura cultural e religiosa, foram intensamente combatidos pelos seus opositores, que igualavam a causa de Erasmo com a de Lutero e, por isso, consideravam que a abertura preconizada não era possível mantendo simultaneamente a ortodoxia. O Colégio iniciou as suas funções em 1548 em instalações provisórias situadas no Colégio de Todos os Santos e de S. Miguel. Os “Parisienses” acusaram os “Bordaleses” de heresia e dificultaram a ação a André de Gouveia, que viria a morrer tempos depois. Sucedeu-lhe Diogo de Gouveia Júnior, sobrinho de André de Gouveia Sénior, que aparentemente dava a vitória aos “Parisienses” mas, a breve trecho, reacenderam-se velhas querelas. Os “Bordaleses” acabaram por ser vítimas do Santo Ofício e Diogo de Gouveia foi destituído do cargo. O ambiente que se vivia – implantação da Inquisição, atividade do Santo Ofício, adoção das medidas do Concílio de Trento – isolou a ação do Colégio das Artes com dificuldades de manter a continuidade dos projetos culturais mais avançados. O Colégio foi entregue aos Jesuítas (1555) e entrou em conflito com a Universidade relativamente à concessão de graus académicos. Tomou-se um instrumento da Contrarreforma e acabou por perder a sua autonomia, levando à sua natural extinção, acelerada quando os Jesuítas decidiram fundar, em Évora, outro tipo de Universidade. In Mattoso, José (Coord.), *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp.388-390.

<sup>8</sup> Cristianismo Primitivo, também conhecido como Era Apostólica, é o nome dado a uma etapa da história do cristianismo de aproximadamente três séculos (I, II, III e parte do IV), que se inicia após a Ressurreição de Jesus (30 dC) e termina em 325 com a celebração do Primeiro Concílio de Nicéia. Fonte: Quison, Marie-Thérèse; SOT, Véronique, *Dicionário cultural do cristianismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

<sup>9</sup> O *Index Librorum Prohibitorum*, em tradução livre o Índice dos Livros Proibidos, foi uma lista formal de obras interditas àquelas que professavam a fé católica. A interdição abrangia a leitura, tradução, detenção, empréstimo, impressão ou venda das obras listadas. A primeira versão do Índice data de 1571 e contemplava sanções canónicas para o incumprimento destes preceitos, como a excomunhão. O advento da imprensa, porém, agravou as preocupações sobre a leitura considerada prejudicial aos cristãos e aumentou a reação contra o avanço do protestantismo, ficando sob a administração da Inquisição ou Santo Ofício. O Índice teve a sua trigésima segunda e última edição em 1948 e apenas em 1966 o Papa Paulo VI ordenou definitivamente a interrupção da inserção de obras nesta lista de livros considerados contra a Igreja e tidos como de conteúdo impróprio. – In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Página Editora/Editorial Enciclopédia, Zairol, 1981, vol. XIII, p. 672.

betizada. As adquiridas bases empresariais dos impressores conduziram também ao incremento do número de editores e edições, resultando no surgimento das primeiras bibliotecas pessoais. Este é o contexto social português, característico da época de seiscentos, principiado em 1580, o ano da morte de Luís de Camões, e também aquele em que se pronunciam os primeiros ecos da decadência do movimento clássico.

A era de seiscentos foi uma época marcada por uma profunda crise política, provocada pelo desastre da expedição de D. Sebastião a Alcácer Quibir (04-08-1578) e a consequente crise da sucessão, que culminou com a invasão do país por Filipe II, de Espanha, e a anexação do reino português aos seus domínios, em 1580. Ruturas comerciais com Inglaterra, França e Holanda criaram condições para assaltos sistemáticos às colónias nacionais, que mais tarde se transformaram em ameaças à própria cidade de Lisboa, inicialmente pelos ingleses e, mais tarde, pelos holandeses. A época foi marcada por crises agrícolas constantes e surtos de fome que invariavelmente redundavam nas revoltas populares em múltiplas cidades, em permanente instabilidade social geradora de um ambiente propício à desvalorização da arte e da cultura. Foi neste cenário que desapareceu a primeira geração de tipógrafos quinhentistas, substituídos pelos seus herdeiros ou pelas viúvas, que assumiam frequentemente a direção das oficinas. Acresce que muitos dos tipógrafos portugueses e espanhóis, que possuíam estruturas de menor dimensão, sofriam com enormes limitações de material tipográfico.

Mas a história da segunda metade do século XVI ficou manchada por outros fenómenos igualmente obscuros. A peste dizimava parte considerável da população do país, a riqueza era substancialmente reduzida pelo fim do monopólio tido pela coroa no comércio com o Oriente e, ao mesmo tempo, a Inquisição lavrava autos-de-fé que ceifavam a vida de vultos da nossa cultura quase até ao final do século XVIII, como por exemplo Damião de Góis (1502-1574). Esta conjuntura permaneceu constante durante o desenrolar do século XVII. Os conflitos com holandeses, ingleses e franceses, não só perduravam como se tornavam progressivamente mais graves, enquanto os mouros e os turcos chegavam a fazer incursões na costa algarvia. A inquietação popular e os movimentos de resistência multiplicaram-se até à Restauração. O país permaneceu em constantes crises políticas e económicas, com a correspondente desvalorização da moeda, o restabelecimento contínuo do Santo Ofício e a insatisfação popular. O interesse por questões culturais e artísticas foi, nesta fase, tão diminuto que Ernesto Soares classificou este como um “século de verdadeira apatia”. Acrescenta ainda que “o exíguo movimento bibliográfico, quase limitado a obras de carácter religioso e algumas de assunto histórico, não era campo propício para a expansão de uma arte que necessita, para o seu desenvolvimento, de uma educação artística que só o reinado do rei Magnânimo, D. João V, traria ao país” (Soares, 1940, p. 16). O espírito da época pouco revelou de gostos artísticos sublimes, tampouco de férteis inspirações, em parte devido à apreensão em que se vivia no estrangeiro e em Portugal, onde fanatismo religioso e censura à imprensa dominavam os temores, acalentados pela Inquisição sempre pronta a declarar a pena de morte a quem escrevesse ou desse à impressão livros suspeitos de heresia.

## 1. PROBLEMÁTICA DE ESTUDO

A folha de rosto<sup>10</sup> é um espaço de excelência no livro impresso, que muito cedo ultrapassou o seu legado informativo acerca do conteúdo, para se tornar um lugar de promoção e embelezamento. Enquanto suporte impresso é a primeira interface gráfica de uma obra literária, o “rosto” do livro. Este “rosto”, expressão imagética semelhante ao rosto humano, possui a capacidade de criar o primeiro impacto no leitor revelando-se, por essa mesma razão, determinante para captar a sua atenção. É precisamente nesta capacidade integradora, que o rosto da obra literária possui, que reside uma das justificações para a sua eleição como objeto do presente estudo.

Embora exista na língua portuguesa mais do que um termo para designar o objeto de estudo, tais como folha de rosto, frontispício ou portada, entendemos folha de rosto como a locução que mais se adequa ao estudo em apreço. A relevância de folha prende-se com o facto de esta ser suporte gráfico que acompanhou lado a lado o progresso da imprensa e expansão do livro. A palavra rosto expressa integralmente o sentido de apresentação da obra, face imediatamente anterior ao conteúdo do livro. Assim entendemos folha de rosto como locução de palavras que, combinadas, albergam uma carga conceptual análoga à essência do objeto de estudo.

A pesquisa desenvolvida teve como preocupação caracterizar de forma sistemática as soluções gráficas presentes nas folhas de rosto, impressas em Portugal, no século XVI. A restrição temporal às folhas de rosto quinhentistas corresponde ao período em que os primeiros exemplares foram impressos no país.

Quanto à problemática da investigação que ora descrevemos, pautada pela descrição e categorização dos grafismos que o objeto de estudo exhibe é, na sua vertente histórica, um testemunho concreto e parte integrante do legado para o Design Gráfico em Portugal. Ainda que a maioria dos autores identifique o período da Revolução Industrial como a génese do Design Gráfico, não poderemos alhear-nos dos argumentos que o endereçam para a idade da invenção de *Gutenberg*, no século XV. Se atendermos, por exemplo, às considerações de Gilles Dorfles, estamos perante um objeto de desenho industrial quando nele coexistem três fatores: a fabricação em série, a produção mecânica e a presença de um quociente estético que é fruto de um traçado inicial (Dorfles, 1978, p.35). Trezentos anos antes da Revolução Industrial, os caracteres de metal obrigaram a escrita a entrar num sistema produtivo em série que fundamentou a necessidade de diagramar uma página. Não será, contudo, nosso intento, polemizar acerca da época do nascimento do Design Gráfico. Certo é que o conjunto dos caracteres tipográficos veio propiciar várias faculdades combinatórias e impor novas formas de produção para os documentos escritos pois o diagrama pertence por natureza à infraestrutura da tipografia – quer pela modularidade concreta que

---

<sup>10</sup> Em conformidade com o novo acordo ortográfico, a locução folha de rosto perde o hífen que exibia pré-acordo. Nas locuções de qualquer tipo, sejam elas substantivas, adjetivas, pronominais, adverbiais, prepositivas ou conjuncionais, não se emprega em geral o hífen – Documento oficial publicado no Diário da República, n. 193, I Série A.

possui a prensa tipográfica, quer pelas réguas, guias e sistemas de coordenadas, onnipresentes no processo de impressão. Também os tipógrafos quinhentistas dependiam, na prática, desta modularidade, ainda que teoricamente pouco consciente. A evolução dos diagramas ao longo dos séculos foi proporcional ao desenvolvimento da própria tipografia e tornou-se um dispositivo intelectual ativado pelos designers para filtrar, num nível específico de resolução, quase todos os sistemas de escrita e reprodução.

Similarmente à maioria dos sistemas de escrita, a alfabética organiza-se por meio de linhas e colunas de caracteres – a escrita flui em linhas conectadas, numa estreita ordem imposta pelos caracteres móveis, de metal. Espartilhados pelas caixas dos diagramas, os caracteres tornam-se um arquivo de elementos, uma matriz formal a partir da qual as páginas são compostas. Assim, a tipografia é manifesta como uma arte de emoldurar, pela forma pensada com que se inicia, que logo se dissolve para abrir caminho ao seu conteúdo. A moldura não é um pano de fundo, tampouco constitui uma figura, “derrete-se no momento em que emprega a sua maior energia” e, segundo Jacques Derrida, citado por Ellen Lupton, poderá ser uma figura que se constitui apenas por aquilo que representa (Lupton, 2004, p. 115).

Os designers contemporâneos dependem da mesma energia concretizadora dos tipógrafos quinhentistas. O pensamento move-se em dependência de margens, bordas e espaços vazios, num exercício que articula “presença e ausência, visibilidade e invisibilidade” (2004, p. 116). Não é, todavia, nosso intento debruçarmo-nos sobre o diagrama predominante na origem da estrutura das folhas de rosto quinhentistas. A motivação primeira que está na base deste trabalho prende-se com a quantificação exaustiva das folhas de rosto pertencentes às obras quinhentistas, classificando-as com base em critérios cuja amplitude reside na identificação dos elementos gráficos presentes nos rostos e os condicionalismos que lá os colocaram. Por conseguinte, a presente investigação avoca o que, em nosso entender, permanece um território ainda por desbravar: o levantamento exaustivo dos elementos texto e imagem. O primeiro, texto, condicionado a critérios de composição, tais como tipologia e corpo de caracteres; alinhamento; número de linhas e enquadramento de texto e imagem. O segundo visa a identificação e classificação da temática imagética, com base na intelecção da sua carga simbólica e dos condicionalismos na base da iconografia portuguesa do século XVI, discussão esta, aliás, patente na História do Livro e da Gravura.

É ainda nosso entendimento que empreender um estudo sobre as artes tipográficas na época de quinhentos, proporciona um avanço ao encontro das raízes do nosso património, para descobrir a arte e a evolução da cultura gráfica em Portugal. O testemunho das primeiras negociações ao nível do projeto gráfico, ocorridas nas oficinas tipográficas de quinhentos, exhibe-se pelas páginas impressas, desde as condições socioculturais dos agentes, até as ferramentas gráficas disponíveis nas oficinas, como caracteres, gravuras ou ornamentos. Cumpre analisar ambos, circunstâncias e meios técnicos, como fontes da complexidade presente na classificação das folhas de rosto que inauguraram a tipografia no país, concomitante com a dimensão implícita e explícita da estrutura e teorias gráfi-

cas contemporâneas, devidamente sustentadas na literatura existente. Nesta sequência, problematizado o objeto de estudo, importa revelar as grandes questões ou premissas que determinaram a escolha do mesmo e que presidiram a toda a investigação:

**Como se caracterizam as opções gráficas, adotadas pelos tipógrafos quinhentistas, que predominam nas folhas de rosto?**

**Qual o conjunto de circunstâncias que presidia às opções dos tipógrafos?**

**Sendo a imagem a mais ancestral forma de comunicação, qual a temática predominante na imagética gravada nos rostos de quinhentos?**





## 2. FONTES E REVISÃO DA LITERATURA

O atual estudo progrediu ancorado em fontes orais e num vasto *corpus* documental. No que às primeiras diz respeito, consideramos basilar a frequência de formação especializada, com especial destaque para o curso *Typography* (2008), na *Central Saint Martins, College of Art and Design* da *University of Arts*, de Londres, ministrado por Catherine Dixon. Valorizamos também a participação no workshop sob o tema *Desenho Tipográfico*, na Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos, lecionado pelo designer tipográfico Dino dos Santos.

As inestimáveis visitas à *St. Bride Printing Library*<sup>11</sup>, de Londres, local consagrado às artes, impressão de livros, tipografia e design gráfico, personificam-se em Nigel Roger, bibliotecário responsável por esta instituição, cuja amplíssima recolha de informação, visualização e explicação sobre as ferramentas de impressão da época de quinhentos, foram indispensáveis para a compreensão da técnica subjacente à arte de imprimir.

A Biblioteca Nacional de Portugal junta-se à lista de locais dignos de referência a propósito do progresso da investigação que empreendemos.

Destacamos, sem menosprezo pelo contributo de outros entrevistados, João José Alves Dias na medida em que, para além da vasta erudição sobre a História do Livro, submetida a uma abrangente consideração interdisciplinar, tendo como pano de fundo com a História da Tipografia em Portugal, os seus esclarecimentos foram um fator decisivo, no início do presente trabalho, para a delimitação da baliza cronológica dentro da qual se move a investigação. Acrescentamos ainda a inestimável relevância de tudo o que até esta data escreveu e publicou sobre a abrangente área temática que, também com este estudo, decidimos abraçar.

O *corpus* documental desta investigação acha-se sustentado por um trabalho que respeita a lógica de progressão do conhecimento em torno da História do Livro e considera a ação empreendida em estudos/investigações anteriores, onde os dados obtidos foram selecionados, conjugados, articulados e organizados por categorias. Aliás, foi nesses estudos que frequentemente encontramos soluções para destrinçar casos de união de identidades e estabelecer vasos comunicantes com conhecimento que nos permitiu responder a questões que foram aparecendo ao longo deste processo.

Destacamos também a importância da compilação de bibliografias temáticas, como a obra *Bibliografia das Bibliografias Portuguesas* (1923), de António Joaquim Anselmo, ou *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII* (1888), de Venâncio Deslandes, este último responsável pelo registo de mais de 200 privilégios de impressão. Optou-se, contudo, por não deixar de fora algumas obras bibliográficas pioneiras como a de Barbosa Machado (1741) ou a de Inocêncio da Silva

<sup>11</sup> A *St. Bride Printing Library* encontra-se atualmente encerrada, por falta de financiamento. Espera-se que este polo, de importância fulcral para a História das Artes Gráficas, não apenas do Reino Unido, mas do mundo inteiro, reabra as portas brevemente.

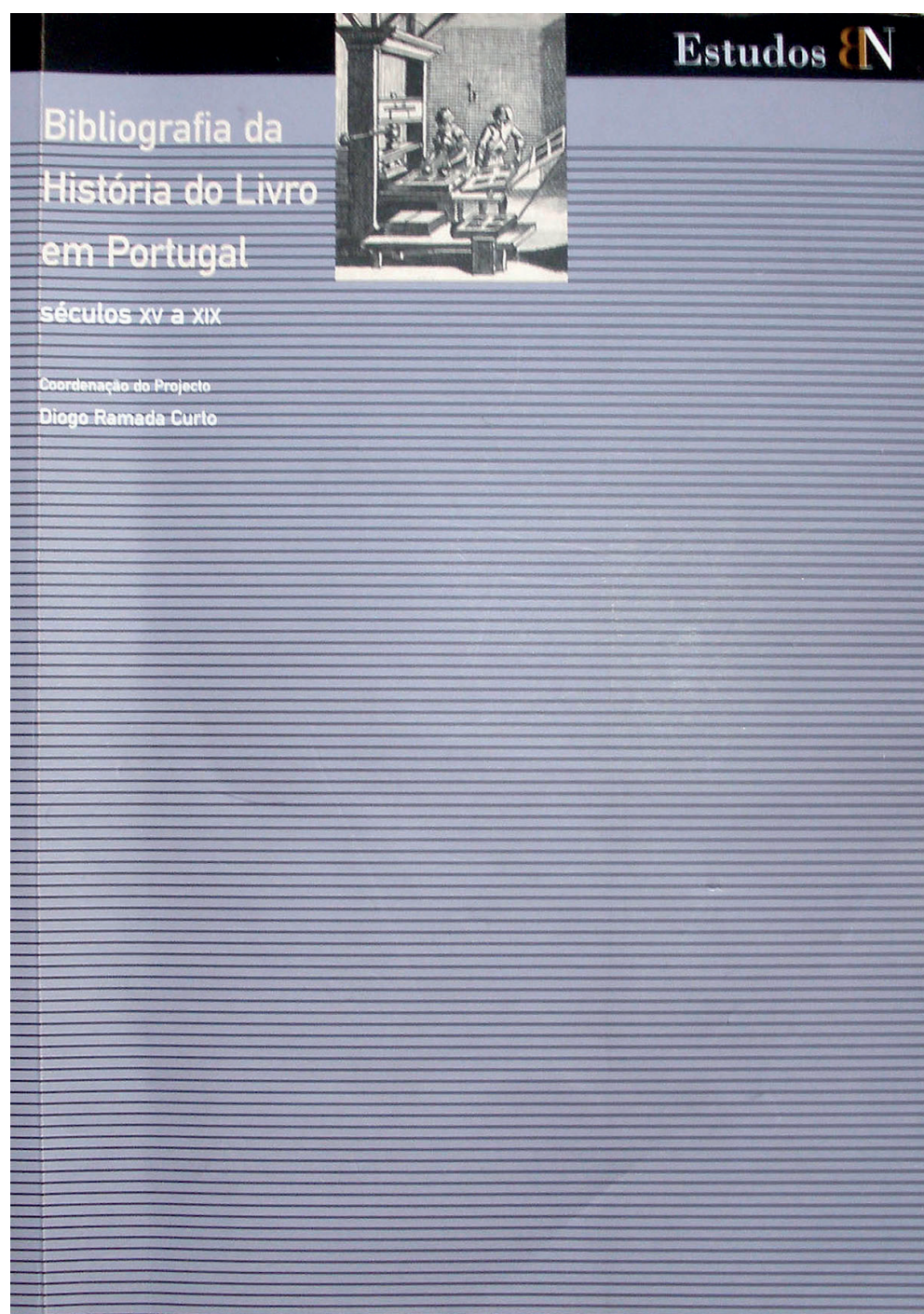


Figura 2.  
Curto, Diogo Ramada,  
*Bibliografia da História do Livro  
em Portugal: Séculos XV a XIX*.  
Lisboa: Biblioteca Nacional,  
2003.

(1858), pelo seu valor simbólico e, sobretudo, pela utilidade evidente da sua consulta, ainda hoje<sup>12</sup>.

Acresce, ainda, uma alusão aos tipógrafos que no final do século XIX e na primeira década do século XX, houveram a preocupação de publicar elementos teóricos, técnicos e estéticos desta arte, entre os quais destacamos Sousa Viterbo (1924), Joaquim dos Anjos (1886), Manuel Pedro (1938), Libânio da Silva (1962) e Manuel Canhão (1956).

Devemos ainda nomear investigadores contemporâneos como João José Alves Dias, Manuela Domingues, Fernando Guedes, Diogo Ramada Curto e também Helga Jüsten pelo estudo sobre os primórdios da tipografia portuguesa, que esta investigadora publicou em 2006.

Sem desatenção aos restantes autores referidos, reservamos uma especial referência para Artur Anselmo, investigador contemporâneo cujas publicações são uma referência incontornável para o conhecimento da História da Imprensa, do Livro e da Edição em Portugal e, por isso, não menos importantes para uma sólida fundamentação deste trabalho. Destacamos especialmente a sua tese de doutoramento *Origens da Imprensa em Portugal* (1981), sustentada por uma metodologia científica, o que não acontece nos estudos do grupo de eruditos do final do século XIX e princípio do século XX.

As fontes permitem o desenho temático e a reconstrução da memória social e histórica. São, por esta razão, um arsenal de ferramentas no decurso deste trabalho de investigação. Enquanto matéria prima, foi com elas que esclarecemos dúvidas, levantamos novas questões para o trabalho em curso, resolvemos conflitos e encontramos solução para problemas iniciais.

A seleção de *Bibliografia da História do Livro em Portugal* (2005 [Figura 2]) possibilitou um melhor tratamento da informação recolhida. Sob o capítulo “O fazer do livro” deparamo-nos com um grupo de documentos que lançaram luz sobre a problemática do estudo, nomeadamente os sub-tópicos: “Tipos e Matrizes”, “Gravuras e Gravadores” e “Impressores e Oficinas. Tipografias”. A sua seleção prende-se com o facto de estarem ligados à técnica e estética do ofício das artes gráficas e permitirem, por isso, estabelecer uma ponte com as aplicações técnicas e humanas da tipografia que foram, de permeio à evolução da profissão, mentalidades e tecnologia, incorporando as variáveis do Design Gráfico.

A análise inicial do conjunto de documentos que circunscreveram o acervo da BPMP, onde nos foi permitido recensear mais de uma centena de autores portugueses e elaborar a tiragem de obras para análise. Todavia, na prossecução desta investigação, outras bibliotecas<sup>13</sup>, obras e/ou documentos foram consultados sem, no entanto, se acharem nomeados na referida *Bibliografia*.

<sup>12</sup> Gill, *350 títulos para a história do livro e da leitura em Portugal*. [Em linha]. In Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Maio 1996, Acedida em Dez. 2011], Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/chc/pdfs/350TIT.pdf>.

<sup>13</sup> Entre as Bibliotecas visitadas no decorrer do presente estudo incluem-se: Biblioteca da Universidade de Coimbra, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Biblioteca de Belas Artes da Universidade do Porto e de Lisboa, Biblioteca Municipal de Viana do Castelo e *St. Bride Library Printing* em Londres, no Reino Unido.

**Helga Maria Jüsten**



**Incunábulos e Post-Incunábulos Portugueses  
(ca. 1488 – 1518)**

**(Em Redor do Material Tipográfico dos Impressos Portugueses)**

**Doutoramento em História**

Especialidade de História Cultural e das Mentalidades Modernas

Orientador Professor Doutor João José Alves Dias

Universidade Nova de Lisboa  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Lisboa - 2006

**Figura 3.**

Folha de rosto da tese de doutoramento *Incunábulos e Post-Incunábulos Portugueses (ca. 1488 – 1518), Em Redor do Material Tipográfico dos Impressos Portugueses* defendida em 2006, por Helga Jüsten e orientada por João José Alves Dias.



## 2.1. “Tipos e Matrizes”

Desde o seu início, a tipografia estabeleceu relações que, para além dos aspetos estéticos e económicos, contemplaram as questões técnicas<sup>14</sup>. Os caracteres móveis, de metal, foram precursores de uma das mais significativas mudanças da humanidade – o molde ajustável, uma invenção de *Gutenberg*, permitiu que a matriz com o desenho de uma letra fosse reproduzido várias vezes<sup>15</sup>. Mas não podemos falar do tempo de Gutenberg sem referir o trabalho de Konrad Haebler<sup>16</sup>, na época quatrocentista, pelo seu pioneirismo ao inventariar os caracteres dos incunábulo, criando um repertório essencial para o conhecimento científico sobre a tipografia ibérica. Na sua obra acham-se reproduzidos, em *fac-símile*, os caracteres tipográficos impressos nos incunábulo de Espanha e Portugal até ao ano de 1500. A estes, o autor acrescentou notas críticas e biográficas dos tipógrafos, bem como observações acerca das técnicas tipográficas e dos diversos estilos de impressão utilizados durante o período embrionário da tipografia ibérica.

Helga Jüsten desenvolveu uma tese de doutoramento, sobre este assunto, denominada *Incunábulo e Post-Incunábulo Portugueses (ca. 1488 –1518), Em Redor do Material Tipográfico dos Impressos Portugueses* (2006), que assenta numa investigação sobre incunábulo e “post-incunábulo” (figura 3). Na primeira parte da investigação, a autora demonstra o que representam os documentos portugueses hoje conhecidos, que datam do início da imprensa, desde 1488 até ao ano de 1518. Esse material tipográfico encontra-se reunido como *corpus* documental na segunda parte do trabalho de Jüsten, classificado segundo os tipos e as iniciais, com uma ordenação das cartelas, gravuras e portadas baseada numa sequência cronológica estabelecida em função dos locais de produção de cada documento. Apesar de não se encontrar mencionada na obra *Bibliografia da História do Livro em Portugal*, devemos uma referência, a esta obra (figura 2), publicada em 2009, pela relevância do estudo que empreendeu.

Destacamos também, a propósito dos primeiros livros, a obra *Livros Antigos Portugueses 1489–1600, da Bibliotheca de Sua Magestade Fidelíssima Descriptos por S. M. El-Rey D. Manuel*, publicada em 1929<sup>17</sup>, pelo próprio D. Manuel II (1889–1932), que compreende

<sup>14</sup> Relativo às questões técnicas, no século XVIII o design tipográfico impulsionou a evolução da técnica de impressão. Os responsáveis pelo progresso, em especial o tipógrafo inglês *John Baskerville* (1706–1775); o francês *Firmin Didot* (1764–1836) e o italiano *Giambattista Bodoni* (1740–1813), desenvolveram novas soluções gráficas para os caracteres tipográficos, que são distinguíveis pelo grande contraste na largura de traço das hastes dos caracteres. Contudo, estas alterações só foram potenciadas pelo aprimoramento dos sistemas de impressão e pela produção de papeis e tintas adequados.

<sup>15</sup> Os tipos ou caracteres móveis metálicos, abriram o caminho para mudanças significativas, à invenção de Gutenberg permitiu milhares de reproduções a partir de uma matriz com o desenho de uma letra. Cada carater (letra ou outro símbolo gráfico) era fundido separadamente, a partir de uma matriz, onde a imagem da letra se encontrava desenhada em baixo relevo. Essa matriz, formada a partir de outra matriz em alto relevo, chamada punção, era esculpida manualmente. Esta técnica de fabricação difundiu-se pela Europa. Eram os próprios impressores que produziam suas matrizes e fundiam os seus próprios caracteres. No final do século XV a técnica tipográfica estava já qualificada como um ofício. Os caracteres são chamados móveis pois, uma vez terminada a impressão de uma obra, podem ser recolhidos e reutilizados na composição e impressão de outras obras, contrariamente ao sistema tabular, lento e dispendioso, onde o elemento principal, o bloco de impressão gravado em relevo, não permite a posterior reutilização em outras obras.

<sup>16</sup> *Konrad Haebler* (1857–1946) foi um bibliófilo, bibliotecário e investigador alemão. Estudioso da história e da cultura dos países ibéricos, especializou-se na produção tipográfica espanhola e portuguesa nos séculos XV a XVII, tendo publicado a *Bibliografía ibérica del siglo XV: enumeracion de todos los libros impresos en Espanha y Portugal hasta el año 1500 con notas criticas*, 1903. Uma importante obra sobre esta matéria.

<sup>17</sup> D. Manuel II deslocou-se ao palácio de Windsor para entregar em mão o exemplar ao rei Jorge V, que havia sido o primeiro subscritor da obra.

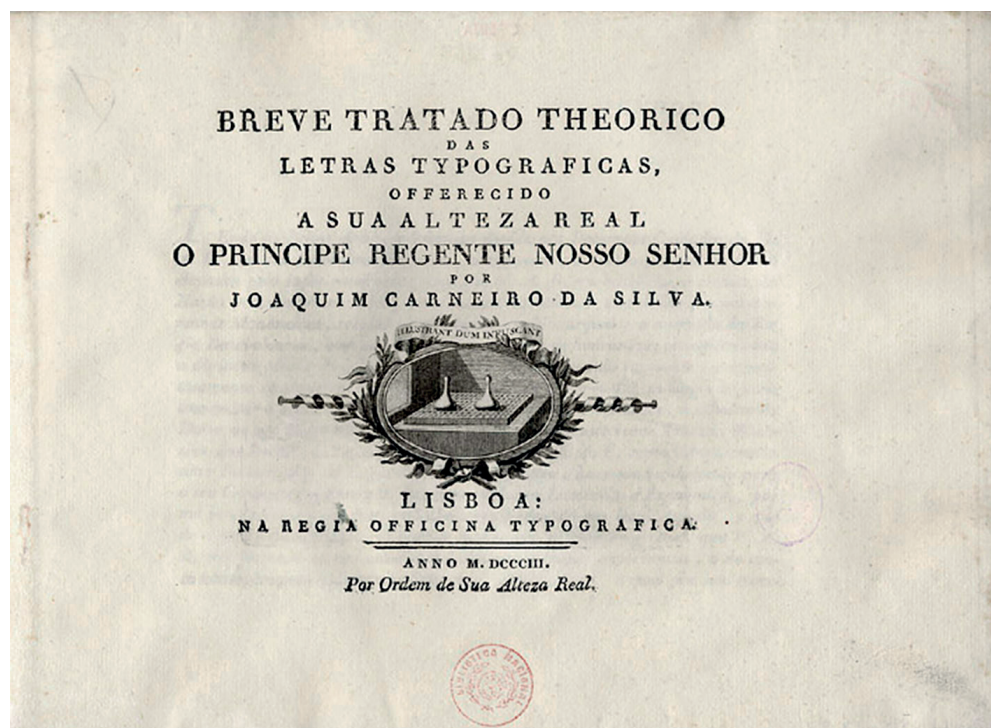


Figura 4.

Folha de Rosto da obra *Breve tratado theorico das letras typographicas*, Lisboa: Régia Officina Tipográfica, 1803. Autoria de Silva, Joaquim Carneiro, da.

três volumes onde o real investigador se concentrou na descrição dos livros antigos da sua biblioteca. Mais do que a elaboração de uma simples lista, o seu autor aproveitou aquelas páginas para narrar as grandezas passadas de Portugal e acompanhar a descrição de cada obra com um ensaio sobre cada autor e assunto do livro, inserindo-o no seu contexto histórico. A obra é ilustrada por *fac-símiles* das folhas de rosto presentes nos livros quinhentistas da biblioteca de D. Manuel II.

O mesmo sucede na obra *A divina arte negra e o livro português, século XV e XVI* (1998) de José Pacheco<sup>18</sup>, que é constituída por vários artigos sobre a tipografia na época de quinhentos, onde o autor destaca a relação entre a tipografia e as artes plásticas, bem como as influências e evolução da decoração do livro impresso. Também esta obra se faz acompanhar por *fac-símiles* das folhas de rosto pertencentes às obras tratadas, já que o autor considera que a folha de rosto é a “imagem fulcral para o reconhecimento da ideologia imagética da classe dominante portuguesa” (Pacheco, 1992, pp. 153–161).

Um dos primeiros ensaios sobre conhecimentos técnicos do desenho das letras foi publicado por Joaquim Carneiro da Silva<sup>19</sup>. Em *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas* (1803 [figura 4]) o autor propõe uma nova teoria estética da letra tipográfica, num tom de “completa liberdade de fantasia tão cara ao romantismo então a aparecer entre nós” (Peixoto, 1976, p. 24) e defende que: “Para a formação das letras, de que se usa Impressões, não há, nem podem haver regras, que tenham demonstração geométrica, por depender a sua forma do capricho e vontade dos homens” e que a “bella letra depende da habilidade do sujeito que a produz, recorrendo obviamente a algumas formas, e regras de convenção, que a commun accepção tem adoptado” (Silva, 1803, p. 1).

Um ano mais tarde surge a publicação de *Diagnosis Typografica dos Caracteres Gregos, Hebraicos, e Arabigos, addiccionada com algumas notas sobre a divisão orthografica da lingua latina, e outras da Europa, a que se ajuntão alguns preceitos da Arte Typografica para melhor correcção, e uso dos Compositores, e Aprendizizes da Impressão Régia* (1804), de Cus-

O volume debruça-se sobre dois manuscritos, cinco incunábulo e trinta e três livros impressos em Portugal até 1539.

<sup>18</sup> José Pacheco (1954–2010) foi designer de comunicação e professor no curso de Design Gráfico da Escola Secundária Poeta António Aleixo, em Portimão. Em 2006 obteve, com distinção e louvor, o doutoramento em Belas-Artes (Ciências da Arte – História do Design gráfico em Portugal) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Era professor na U. A. desde 1998. Fundou e foi diretor da revista do DeCA, Comunicarte. – *Docente de Portimão ganha prémio João Branco*. In Slingshot Online [Em linha. Acedido em Jan. 2012]. Disponível em: [www.slingshot.online.pt/docente-de-portimao-ganha-premio-joao-branco](http://www.slingshot.online.pt/docente-de-portimao-ganha-premio-joao-branco).

<sup>19</sup> Joaquim Carneiro da Silva: *Professor de Desenho e Gravura. Foi para o Rio de Janeiro com 12 anos e ali estudou sob a direcção do Professor João Gomes, gravador da Casa da Moeda. Em 1756, voltou para Lisboa depois de ter estado 17 anos no Rio de Janeiro e como já vinha precedido de grande reputação como gravador, conseguiu facilmente ser enviado a Roma pelo governo, para ali se aperfeiçoar com bons mestres, tendo estudado com Luís Sterni, um dos melhores pintores de Roma nessa época. Em 1760, quando marquês de Pombal rompeu relações com a Cúria romana, teve que sair de Roma obedecendo à determinação do marquês que ordenara que todos os portugueses abandonassem aquela cidade. Foi-lhe então oferecido um emprego na Casa da Moeda mas, preferindo aperfeiçoar-se na sua arte, pediu licença para estudar em Florença, o que lhe foi concedido. Em 1769 tendo o marquês de Pombal criado na Imprensa Régia uma aula de gravura foi nomeado seu professor. Mais tarde, quando Ponzoni, que regia a cadeira de Desenho no Colégio dos Nobres, se retirou, foi nomeado para o substituir na regência dessa cadeira, da qual pretendeu aposentar-se em 1780 o que lhe foi recusado com alegação de que não se podia dispensar a sua grande competência. Além de ter sido o primeiro mestre de gravura em Portugal, foi também um dos diretores da Academia do Nu. Contudo, sendo depois encarregado de organizar uma aula régia de Desenho, retirou-se da Academia por entender que ela faria concorrência a essa aula. Conseguiu reunir uma notável coleção de estampas em número superior a 1.600 que por sua morte legou à Academia Real de Ciências. No Arquivo da Imprensa Nacional de Lisboa encontram-se as primitivas chapas de algumas das suas gravuras.* – In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Página Editora/Editorial Enciclopédia, Zairol, 1981, vol. XXVIII, p. 807.

tódio José Oliveira<sup>20</sup>. Este manual, destinado ao ensino da arte tipográfica, tinha como objetivo fornecer a informação necessária para que os compositores, responsáveis pela correta colocação dos caracteres no seu componedor<sup>21</sup>, pudessem utilizar as diversas letras, das várias línguas mencionadas, com eficácia e correção.

Os catálogos tipográficos são o tema central dos ensaios de Jorge Peixoto. O autor defende que, na história do livro, a comunidade em geral tem negligenciado os catálogos tipográficos<sup>22</sup> que são do maior interesse para a estética do livro. O autor justifica que estes “assumem uma importância extraordinária dado que são indispensáveis para a história da letra de impressão, sem eles não se pode traçar numa linha de influências, onde se marca com nitidez a evolução da tipografia numa região ou num país” (Peixoto, 1965, p. 14).

Todavia, o autor citado assume que, do ponto de vista profissional, os catálogos têm pouco interesse pois encontram-se ultrapassados. Sobre os catálogos tipográficos, Jorge Peixoto publicou dois artigos no Comércio do Porto (1965) – os primeiros catálogos tipográficos da Imprensa Nacional – que através de uma abordagem sumária, transmitiam informação aos leigos em matéria de tipografia, dando a conhecer os atributos desta arte de impressão nas páginas da publicação periódica citada. As questões relacionadas com a anatomia tipológica, classificação estilística dos caracteres, normas e unificação tipográfica, são abordadas por A. G. Pires através do estudo da história da medição dos caracteres. O autor descreve a diversidade de critérios que havia para solucionar os problemas e necessidades diversidade esta que foi apenas banida, quando razões económicas de autonomia exigiram a especialização técnica (Pires, 1972, p. 26).

No que concerne ao tópico em epígrafe, “Tipos e Matrizes”, a bibliografia é escassa. O pouco que sobre o tema se escreveu, acentua a insuficiência de investigação na área temática em questão.

<sup>20</sup> José Oliveira Custódio: *Presbítero secular, professor, etc. Ignora-se a data e o local do seu nascimento. Foi professor de grego, cadeira que veio depois a reger no Colégio Real dos Nobres. Foi diretor literário da Imprensa Régia, cargo que ainda exercia no ano 1807.* In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Página Editora/Editorial Enciclopédia, Zairol, 1981, vol. XIX, p. 306.

<sup>21</sup> Componedor: Utensílio no qual o tipógrafo vai dispondo, um a um, os caracteres tirados da caixa, para formar a linha. – In Rebellato, Germano, *Curso de Artes Gráficas*, 3ª edição, Canoas, Editora La Salle, 1980, p. 43.

<sup>22</sup> Jorge Peixoto (1920–1977). Sobre Os Catálogos Tipográficos consultar:

Biblioteca Nacional – *Specimen da fundição de tipos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional (1870);

Biblioteca Nacional – *Provas da fundição de tipos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional (1862);

Biblioteca Nacional – *Provas dos diversos tipos, vinhetas e ornatos typographicos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional (1838).

Biblioteca Nacional – *Specimen da fundição de tipos da Imprensa Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional (1856).



## 2.2. “Gravura e Gravadores”

No percurso da investigação deparamo-nos com imagens traçadas através do processo de xilografia<sup>23</sup> e gravura a buril<sup>24</sup> que contribuíram para o desenvolvimento da ilustração de livros impressos em Portugal. A técnica xilográfica teve rápida difusão e, no século XV, encontrava-se em pleno vicejo. Era predominantemente aplicada à reprodução de imagens religiosas estampadas, quer sobre tecido de linho, quer sobre seda ou papel. Sendo a religião, nesta época, o centro de toda a vida intelectual e espiritual, as imagens religiosas reproduzidas pelo processo xilográfico vinham dar forma e expandir uma cultura essencialmente oral, cujas imagens eram apenas observáveis em torno dos capiteis, nos portais arquitetónicos e nos vitrais das igrejas.

Estas imagens religiosas anónimas representavam, em geral, cenas do antigo e novo testamento e eram compradas nas peregrinações, feiras e romarias para ornamentar as paredes das casas humildes, nas quais não podiam figurar onerosos quadros a óleo.

As primeiras xilogravuras eram simples estampas mas cedo passaram a exibir curtas legendas, inicialmente escritas à mão e, mais tarde, gravadas na madeira junto com a imagem, a fim de acompanharem a figura.

No primeiro quartel do século XV popularizou-se a impressão de cartas de jogar<sup>25</sup>, calendários, ilustrações diversas, cartazes e até folhetos comerciais. A reprodução de imagens conheceu maior e mais intensa expansão do que os textos literários, teológicos ou científicos que, até então, permaneciam manuscritos.

<sup>23</sup> *Xilografia* é a palavra que designa a gravura primitiva em madeira e, por extensão, as gravuras dos séculos XIV e XV. É uma das mais antigas formas de reprodução de imagens, descoberta na China, no ano 594 a.C., cuja técnica, tal como a xilogravura, consiste em escavar as áreas a não imprimir, ficando entalhados em relevo os elementos da imagem a ser impressos, quer se trate de letras, imagens ou de mistura de ambas. A tinta será aplicada sobre a gravação pronta e, sobre esta, o papel, que irá ser comprimido na prensa plana, o tórculo. — In Faria, Pericão, *Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina, 2008, p. 1244

<sup>24</sup> A gravura em metal distingue-se essencialmente pelo *buril* ou *talho-doce*. O suporte é geralmente uma placa de cobre (podendo ser empregue outro metal), perfeitamente lisa e polida, onde se traça o desenho. A gravura em *talho-doce* ou *buril* consiste na passagem do buril sobre a placa, abrindo um sulco no metal, cuja dimensão varia em função da secção da mesma ferramenta, da sua inclinação em relação à placa, ou de haver uma segunda passagem com o buril, no sentido inverso à primeira. A deslocação do buril levanta uma aparca de metal, provocando nos bordos do entalhe umas pequenas saliências, que se retiram com auxílio de um brunidor (exceto na técnica da ponta seca, onde as aparas não são removidas). No seu trabalho, o mestre gravador deve mover a placa no sentido contrário ao do buril, o que permite obter linhas curvas perfeitas.

As imagens, além de universalmente entendíveis eram, em termos de execução técnica e obtenção de materiais, eram mais acessíveis do que a impressão de um texto<sup>26</sup>.

Na obra *A ilustração do livro* (1946), da autoria de Ernesto Soares<sup>27</sup>, é apresentada uma lista de obras ilustradas, desde o século XV ao XIX, circunscritas ao movimento cultural português. Entre a multiplicidade de obras perscrutadas, em busca de elementos imprescindíveis ao estudo da iconografia portuguesa, o autor atestou a pobreza ilustrativa que se demorou pelo livro nacional até mais de metade do século XIX, apoucada pelo escasso desenvolvimento na arte de reprodução da gravura de metal, e madeira, e da litografia que eram, em suma, os únicos recursos de que os nossos editores dispunham para a ilustração do livro.

Soares avança com uma descrição das contingências que podem fundamentar a tendência arraigada no território nacional. O autor explica que a abertura de uma chapa de cobre, de um bloco de madeira, ou o desenho numa pedra litográfica são operações que “exigem quietação, calma e perseverança, qualidades opostas às das nossas tendências ubiquitárias de navegadores, guerreiros e viajantes, tendências, só por si, suficientes para explicarem a pequena produção em todos os ramos e, particularmente, neste das artes menores” (1946, p. 6).

Inaudito também é o facto da nação vizinha se irmanar em análogos defeitos ou qualidades, já que não conseguiu mostrar maior relevo na concretização desta atividade artística. As razões, segundo Ernesto Soares, devem ter sido, se não as mesmas, outras muito aproximadas. Se aliarmos a exiguidade do território, as limitações no desenvolvimento demográfico e o acentuado analfabetismo, explicáveis pelas mesmas razões, teremos os efeitos causais desta indigência nas artes de reprodução em geral e na do livro, em particular.

Em *História da gravura artística em Portugal* (1971, vol. 2), Soares aborda os processos técnicos e estéticos da gravura em madeira e metal e publica um glossário que integra 2416 nomes de artistas que trabalharam em Portugal. Para esta obra, considerada pelo autor uma primeira tentativa de inventariar todas as produções de um dos ramos da arte portuguesa, Ernesto Soares investigou os arquivos da Imprensa Régia, da Casa Tipoplástica do Arco do Cego e das Belas Artes de Lisboa, concluindo que ainda muito ficou por explorar, mas acrescentou que os trabalhos existentes, “são eles tão pobres que houvemos de os por de lado para podermos fazer um trabalho útil” (1971, vol.1, p. 12).

<sup>26</sup> Antes do aparecimento dos caracteres de metal era necessário, para imprimir o texto, um grande número de caracteres. Era um processo integralmente manual e de cada vez que era necessário corrigir uma gralha, impunha-se repetir toda a prancha de madeira ou talhar integralmente um novo pequeno pedaço de madeira, cuja inserção e ajuste na prancha inicial representavam um processo delicado.

<sup>27</sup> Ernesto Leandro Rodrigues Soares (1887–1966) foi um dos mais importantes estudiosos da gravura em Portugal, continuador do trabalho de Inocêncio Francisco da Silva. Dedicou-se ao estudo da iconografia, com destaque para a história da gravura e dos gravadores portugueses, matéria sobre a qual publicou, em 1927, o seu primeiro trabalho de investigação. Posteriormente publicou um avultado número de trabalhos sob o mesmo tema, matéria de que se tornou um dos mais conhecidos investigadores. – In CESDIES Centro ERNESTO SOARES de Iconografia e Simbólica, Mafra, 1997, acedido em Janeiro de 2012.. Disponível em <http://www.cesdies.net/cesdies/biografia-0>.

Das obras escritas no século XIX, salientamos o *Dictionnaire historique-artistique du Portugal pour faire à l'ouvrage ayant pour titre «Les arts en Portugal»* (1847), de Raczyński Comte A.<sup>28</sup>, que aborda as personagens de destaque nas artes em Portugal. Na perspectiva de Ernesto Soares, esta obra é um dos únicos trabalhos que tornaram conhecidos os nossos artistas no estrangeiro (1933, p. 8).

Também na *Colecção de memórias bibliográficas de Pintores, Arquitectos e Escultores e Gravadores mais significantes em Portugal* (1823), de Cirilo Volkmar Machado<sup>29</sup>, são assimiladas mais de 260 páginas que contribuem com notas bibliográfica de gravadores, que exerceram a sua atividade em Portugal. Sobre esta obra, Ernesto Soares elucida que “embora deficiente em informação e por vezes eivado de erros que não se justificam, é, ainda, o mais sólido esteio onde o historiador de arte portuguesa tem de arrimar-se para poder caminhar de início em suas investigações” (1933, p. 8).

Mais tarde, no início do século XX, Sousa Viterbo<sup>30</sup> publicou *A gravura em Portugal: breves apontamentos para a sua história* (1909). Ernesto Soares considera-a um opúsculo que presta um contributo valioso, por ser a primeira vez que o assunto é tratado e que se anunciam os artistas estrangeiros que, no século XVII, gravaram em Portugal. Já o autor José Pina Martins<sup>31</sup> não partilha da opinião, pois alega que Sousa Viterbo tinha poucos conhecimentos da História do livro português, pelo que poucos elementos pode oferecer ao estudioso no que concerne à iconologia dos nossos “címélis prototipográficos” (1972, p. 81).

No seu ensaio *Livro português: iconografia* (1969) José Pina Martins delinea, em forma de síntese, os momentos mais pujantes da história da gravura em Portugal, onde se acham representados obras e impressores/gravadores de maior relevo. O mesmo autor publica *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento: a iconografia do livro impresso em Portugal no tempo de Durer* (1972) onde testemunha sobre a escassez de contribuições científicas para o estudo do livro, especialmente o livro ilustrado. A ico-

<sup>28</sup> Raczyński Comte A. ou Conde Athanasius Raczyński (1788–1874) foi um diplomata prussiano e notável crítico de arte. Foi ministro em Lisboa entre 1842 e 1845. A convite da Sociedade Artística e Científica de Berlim fez um estudo minucioso da Arte em Portugal, transmitindo as suas impressões por meio de cartas escritas em francês. As suas cartas foram publicadas em 1846, em volume, com o título *Les Arts en Portugal*, em Paris, e procedido por um outro volume, sob o título *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Paris, 1847. – In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXIV, 1981, Editorial Enciclopédia, Limitada, p. 206.

<sup>29</sup> Cirilo Volkmar Machado (1748–1823) pintor e historiador de arte. Estudou em Roma e regressou a Portugal em 1777, ano em que deu início às aulas de Desenho (Academia do Nu). Pintou variados painéis em igrejas, palácios e edifícios públicos, na capital e por todo o país, bem como carruagens e coches para a Casa Real. É de sua autoria o projeto da Cadeia da Relação do Porto. Executou também algumas pinturas do Palácio Nacional da Ajuda. – In Oliveira, Manuel Alves, *O grande livro dos portugueses: 4000 personalidades em texto e imagem*. Lisboa: Círculo de Leitores, D.L.1990, p.319

<sup>30</sup> Sousa Viterbo (1845–1910) – Personalidade multifacetada, poeta, arqueólogo, historiador e jornalista. Nasceu em 1845, no Porto, e morreu em 1910, em Lisboa. Formou-se em Medicina pela Escola Médico-Cirúrgica, mas logo abandonou o exercício desta atividade para se dedicar a trabalhos históricos e arqueológicos, nos quais se notabilizou dentro e fora do país. A sua obra revela um historiógrafo defensor dos valores maiores da cultura portuguesa. De entre os títulos publicados destacam-se *Arte e Artistas em Portugal e Contribuição para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*. Sousa Viterbo foi ainda fundador da Associação de Jornalistas e Escritores Portugueses. Fonte: Infopédia [Em Linha], Francisco Marques de Sousa Viterbo, Porto: Porto Editora, 2003–2011, acedida em 22 de Agosto de 2011, em [http://www.infopedia.pt/\\$francisco-marques-de-sousa-viterbo](http://www.infopedia.pt/$francisco-marques-de-sousa-viterbo).

<sup>31</sup> José Vitorino de Pina Martins (1920 – 2010) foi um filólogo e investigador português, estudioso da cultura portuguesa e europeia do Renascimento e autor de mais de duas centenas de estudos históricos e bibliográficos em português, francês, italiano e inglês, publicados a partir de 1960. Cultivou também a ficção e o memorialismo. Em 1965 identificou o *Tratado de Confissom* (Chaves, 8 de Agosto de 1489) como o primeiro livro impresso em língua portuguesa até hoje conhecido, publicando esta obra em 1973 na Imprensa Nacional de Lisboa. – In Matos, Manuel Cadafaz, *129 Trabalhos Científicos de um Grande Investigador José Vitorino de Pina Martins*. Catálogo de Exposição Bibliográfica, B. N., Lisboa, Março de 1998, pp. 7-12

nologia bibliográfica relaciona-se, por um lado, com a génese do livro e ulterior evolução técnica, artesanal e estética e, por outro, com o desenvolvimento e tono estilístico das artes figurativas e plásticas. Estes são analisáveis unicamente à luz de dados históricos do maior rigor e documentação inequívoca que possa demonstrar a sua proveniência (1972, pp. 85-111).

Neste sentido José Pacheco assegura, no ensaio *Tipologias da decoração do livro impresso em Portugal – séculos XV e XVI* (1992) que, no caso concreto da história cultural e artística do livro impresso Portugal, a decoração do livro é estrangeira porque estrangeiros são os tipógrafos que lideram a produção editorial (1988:155).

Os registos de santos<sup>32</sup>, considerados uma manifestação popular, são mencionados por Luís Chaves<sup>33</sup> na sua obra *Subsídios para a história da gravura em Portugal* (1927). O autor subentende a existência de registos de santos no território nacional desde a época da expansão da gravura sobre madeira, no século XVI, mas só se conhecem exemplares impressos a partir do século XVII (1927, p. 126). O mesmo é corroborado pelo atual espólio de estampas religiosas de Portugal, onde só figuram unidades cuja data mais remota é o século XVII. Ernesto Soares, em 1955, compilou cerca de 7 000 espécimes de registos de santos, incluindo duplicados, de origem nacional e estrangeira existentes em Portugal, editando-os sob o título *Inventario da Colecção Registo de Santos*<sup>34</sup>.

Foi nos derradeiros anos do século XVI e no dealbar do século XVII, anos marcados por inconstância política, que ocorreu o advento dos grandes mestres da tipografia, como foi o caso de Christophe Plantin<sup>35</sup>, tipógrafo francês, que se instalou em Antuérpia, em 1549. O centro mercantil mais fervilhante da Europa Ocidental demarcava-se como o lugar primeiro para aquisição de equipamentos e matérias-primas imprescindíveis à arte de imprimir, circunstância esta extremada pelo facto da grande metrópole ser um centro gravitacional, gerador de oportunidades e capaz de atrair quem procurava o capital necessário para abertura de um negócio.

<sup>32</sup> Registos de santos: os registos de santos eram pequenas folhas de papel com a imagem de um santo gravada, que eram vendidas em santuários ou nos próprios estabelecimentos dos livreiros ou impressores. Atualmente são muitas as designações que podem dar-se aos registos religiosos. Há quem lhes chame Memórias ou Saudades, pois guardam memórias e saudades de determinados momentos como, por exemplo, as que são realizadas com pagelas de Batismos, 1º Comunhão, Crisma, Matrimónio, etc. Há também quem lhes chame Santinhos ou Bentinhos, por serem efetuados com santinhos normalmente abençoados.

<sup>33</sup> Luís Rufino Chaves Lopes (1888–1975) – Formado em Estudos Matemáticos pela Escola Politécnica e pela Universidade de Coimbra, exerceu as atividades de escritor, etnógrafo, arqueólogo e filólogo. O seu percurso na investigação etnográfica ficou marcado pela atividade que desenvolveu no Museu Etnológico Português (atual Museu Nacional de Arqueologia) desde 1912, quando foi nomeado preparador do Museu e onde permaneceu até 1957, data da sua aposentação. – In Dodouro Press, [Em linha], acedido em Jan. 2012; Disponível em <http://www.dodouropress.pt/index.asp?i=dedicao=66&idsecao=555&id=2490&action=noticia>.

<sup>34</sup> Soares, Ernesto – *Inventário da colecção de registos de santos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1955, acedido em Jan. 2012, formato PDF. Disponível em <http://purl.pt/700>.

<sup>35</sup> Christophe Plantin (1520–1589) foi uma figura influente no Renascimento humanista, impressor e editor. Iniciou a sua carreira profissional como encadernador, atividade que posteriormente abandonou devido a um ferimento. Dedicou-se posteriormente à impressão e fundou uma empresa editora que veio a tornar-se a mais importante na Europa Ocidental, na primeira metade do século XVI. Oficina que atualmente está transformada no Museu Plantin-Moretus (Disponível em <http://museumplantinmoretus.be>), considerado um ex-libris na história da tipografia.

A oficina de Plantin tornou-se famosa por nela se operar a mais inovadora tecnologia da época, capaz de imprimir livros em todos os idiomas<sup>36</sup>. Ao serviço de flamengos e espanhóis, dos prelos de Plantin saíram centenas de milhares de livros.

Em apenas cinco anos o impressor enviou para Espanha 50 000 exemplares de temáticas religiosas, a fim de serem vendidos pelos frades do Escorial (Guedes, 2001, p. 29).

Das oficinas Plantinianas partiram discípulos que se espalharam pela Europa, carregando na bagagem conhecimento e conquistando notoriedade<sup>37</sup> onde escolhiam fixar-se. Em Portugal assentaram os primeiros mestres buriladores de metal. Entre os seus aprendizes destacamos Peter Van Craesbeeck, ou Pedro Craesbeeck<sup>38</sup>, como viria a ser conhecido em Portugal o fundador da Oficina Craesbeeckiana tendo sido a primeira (em Lisboa e Coimbra) conhecida pela sua longevidade e cuja qualidade gráfica foi enaltecida, não só pelos seus contemporâneos mas, por quantos se têm interessado pela História do Livro em Portugal (Guedes, 2001, p. 30).

Jorge Peixoto publicou no seu ensaio *Relações de Plantin com Portugal: notas para o estudo da tipografia no século XVI* (1962) o registo de documentos e edições convincentes da relação mantida pelo tipógrafo de Antuérpia com Portugal. Serve igualmente, o *corpus* documental compilado pelo autor, para estabelecer pontos em comum entre o livro produzido em Portugal, no século XVI, e os seus iguais, impressos no estrangeiro.

Não podemos dar por concluída a referência ao impressor da Flandres, sem mencionar o acervo alojado na Biblioteca Nacional de Portugal, de 314 obras editadas por Plantin. Coleção esta que engloba, para além de espécimes impressas em Antuérpia e Leiden, entre 1555 e 1589, três edições desconhecidas até 1990<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Entre as suas obras mais importantes destacamos a Bíblia Sacra ou Bíblia Poliglota, considerada a sua obra mais importante, cuja impressão se iniciou em 1568 e foi finalizada em 1572. Esta edição compreende oito volumes e foi impressa em cinco línguas: grego, latim, hebreu, caldeu e sírio.

<sup>37</sup> Na oficina de Plantin foi também aprendiz Louis Elzevier, fundador da Imprensa Centenária Elzeviriana, que esteve nas mãos de sucessivas gerações de Elzeviers ao longo de 132 anos.

<sup>38</sup> Pedro Craesbeeck (Peeter van Craesbeeck) (1572- 1632) – Tipógrafo oriundo de Antuérpia que se instalou em Lisboa em 1597, fugido das lutas religiosas nas Províncias Unidas. Aqui fundou uma casa tipográfica com material importado da Flandres. A casa seria transferida de geração em geração e subsistiu durante cento e seis anos. Pedro Craesbeeck tinha aprendido a tipografia com grandes mestres como Christophe Plantin e Balthasar Moretus. Foi admitido na oficina de Plantin aos onze anos, como aprendiz, e passados seis anos era já oficial compositor. Pedro Craesbeeck trabalhou nas suas tipografias, de Lisboa e Coimbra, durante 35 anos. Em Lisboa, nos primeiros anos do século XVII, a casa estava situada em Santa Maria Madalena. Em 1620, Pedro Craesbeeck seria nomeado, por Filipe II, impressor real. Em 1632, com a sua morte, seus filhos sucedem-lhe na empresa. Lourenço Craesbeeck ficou à frente da “Officina Craesbeeckiana” e, em 1639, fundou nova casa em Coimbra, ficando Paulo Craesbeeck, seu irmão mais novo, responsável pela oficina de Lisboa. Em 1644 António Craesbeeck de Melo sucederá a Paulo, vindo a ser nomeado, em 1666, impressor real. Por morte de António, o título de impressor real cabe então a Miguel Deslandes, em 1687 que, vindo de França, em 1669, se instala em Portugal. Ao longo da existência das oficinas desta família foram publicadas 150 edições, das quais se destacam nove edições de *Os Lusíadas*, poema épico de Luís de Camões e onze edições de *Rimas*, do mesmo autor. Deve-se ainda a Pedro Craesbeeck a primeira edição do célebre livro de viagens de Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, impresso em Lisboa em 1614. – In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXIV, 1981, Editorial Enciclopédia, Limitada, p. 986.

<sup>39</sup> Lavoura, Maria Emília, *Christophe Plantin na Biblioteca Nacional de Lisboa*. In Revista da Biblioteca Nacional. S. 2. Vol. 5(2), 1990. Consultar também *Museum Plantin-Moretus*, [Em linha]. Disponível em <http://museumplantinmoretus.be/>.



Figura 5.

Gravadores de origem portuguesa do século XVI e XVII que figuram por ordem cronológica com nome e data da obra principal. Figura baseada na lista dos gravadores de metal de origem Portuguesa do século XVII – In Costa, J. C. Rodrigues, *Relação de gravadores portugueses em metal dos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Academia das Ciências, 1916, p.12.

Quanto a gravadores de origem Portuguesa, no século XVI, só Jerónimo Luís<sup>40</sup>, conhecido unicamente pela subscrição de várias obras, figura como tendo laborado em chapa de metal (Soares, 1933, p. 10), conforme atesta a figura 5. Contudo, apesar da recrudescente instabilidade experimentada por Portugal nas primeiras décadas de seiscentos, surgiu um grupo de gravadores<sup>41</sup>, aptos a produzir estampas de incontestado valor para as publicações, respondendo assim às necessidades editoriais da época. Desse grupo destacam-se os gravadores João Baptista<sup>42</sup> e Agostinho Soares Floriano<sup>43</sup>, cujas produções supriram, quase exclusivamente, ilustração para obras bibliográficas.

J. C. Rodrigues da Costa, na obra *João Baptista: gravador português do século XVII; contribuição para a história da gravura em Portugal* (1925), historiou a personalidade do gravador cujas obras se acham datadas entre 1628 e 1680. A específica e numerosa lista de gravadores, representada na figura 5, foi também coligida por Rodrigues da Costa.

Quanto a João Batista, acriador na Casa da Moeda, possui um extenso trabalho mas é descrito como “autor de um desenho débil, apesar das capacidades que se lhe reconhecem de animação cenográfica” (Costa, 1925, p. 87-95).

<sup>40</sup> Luís Jerónimo ou Jerónimo Luís – Até ao presente é o único gravador português de buril do século XVI conhecido pelos iconógrafos, ignorando-se porém qualquer informação sobre a sua biografia. O gravador realizou dois trabalhos pioneiros na gravura calcográfica portuguesa, para obras impressas por António Gonçalves: as portadas do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (1574) e da *História da Província de Santa Cruz* (1576). – In Saraiva, Hermano, José (Coord.), *História de Portugal*, v.14. Matosinhos, edição QuidNovi, 2004, p.243.

<sup>41</sup> Apesar de estudos pouco aturados sobre a sua atividade, é reconhecido que estoutros gravadores exerceram a sua atividade em Portugal durante os séculos XVI e XVII. Cumpre-se aqui nomeá-los, em razão do seu contributo para à cultura gráfica portuguesa ou como referência para futuras investigações. Em 1609, André Veterano gravou a portada do *Oxonienae Scriptum*, de Gomes Loureiro, impresso em Coimbra subscrivendo-se como *Andreas Veteranus*. No ano seguinte, em 1610, António Pinto gravou e assinou uma estampa de Nossa Senhora, na *Historia do aparecimento de Nossa Senhora da Luz* de Fr. Roque do Soveral, impressa por Pedro Craesbeeck. Ainda no mesmo ano, Brás Nunes concluiu a portada da *Ethiopia Oriental*, de Frei João dos Santos, impressa em Évora e em 1611 a portada do Itinerário da Índia por terra até à ilha de Chipre, de Gaspar de S. Bernardino. Em 1615, Henrique desenhava e gravava o retrato de Francisco de Arce, das *Fiestas Reales* de Lisboa. Em 1626, Bento Mealha ilustrou com vistas a *Jornada dos Vassallos da Casa de Portugal*, de Bartolomeu Guerreiro, e o frontispício, que assinou, da Doutrina Católica de Fernam Ximenes, em 1625 (também Doutrina Católica de Fernam Ximenes). Josefa de Óbidos, que além de pintora foi gravadora, tendo esculpido a água-forte a insígnia para os *Estatutos da Universidade*, em 1653. – In Costa, J. C. Rodrigues, da *Relação de gravadores portugueses em metal dos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1925, pp.188–209.

<sup>42</sup> João Batista, cujos dados biográficos se desconhecem, foi considerado autor das portadas de *Miscellanea (...)*, de Miguel Leitão de Andrade, de 1629; de *Chronica da Ordem dos Cônegos Regrantes*, do Pe. Nicolau de Santa Maria, de 1668; de *Jardim da Sagrada Escritura*, de 1680; de *Soledades do Bussaco*, de D. Bernarda de Lacerda; de *Avisos para o Paço de Luís de Avreu de Melo* de 1659; de *Methodo Lusitanico de Desenhar as Fortificações*, de Luís Serrão de Castro. – In Soares, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*. Nova ed. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971, pp. 273-283.

<sup>43</sup> Agostinho Soares Floriano – Acriador de estampas cuja atividade, exercida entre 1619 e 1642, marca a primeira metade do século XVI. Durante este período, segundo Ernesto Soares, o artista conservou sempre a mesma elevação e igual delicadeza. Uma obra reputada como relativamente grande, porém irregular, visto que nenhuma estampa aparece entre 1619 a 1631.

Os trabalhos de Floriano podem ser observados nas estampas que adornam as edição de Tropheos Lusitanos (1631), ou ainda nas que se inserem em livros como o *Regimento do Santo Officio da Inquisição dos reynos de Portugal*, ordenado pelo Bispo D. Francisco de Castro, Inquisidor Geral do Conselho do Estado de S. Mamede (Lisboa, 1640); o *Manifesto do Reino de Portugal*, no qual se declara o direito, as causas e o modo que teve para eximir-se da obediência do Rei de Castela e tomar a voz do Sereníssimo D. João IV (Lisboa, ed. Pedro Craesbeeck, 1641), ou ainda os *Applausos Academicos da Universidade de Coimbra a El-Rey NS. D. João III* (Coimbra, ed. Gomes Loureiro, 1641), esta última com um retrato do monarca restaurador, centrado num retábulo pórico, aberta em chapa a partir de um desenho do pintor régio José de Avelar Rebelo. – In Soares, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*. Nova ed. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971, pp. 273-283.

A lista das obras digitalizadas de Agostinho Soares Floriano encontra-se no espólio da Biblioteca Nacional de Portugal – In Biblioteca Nacional [Em linha], disponível em <http://purl.pt/index/geral/aut/PT/82736.html>.





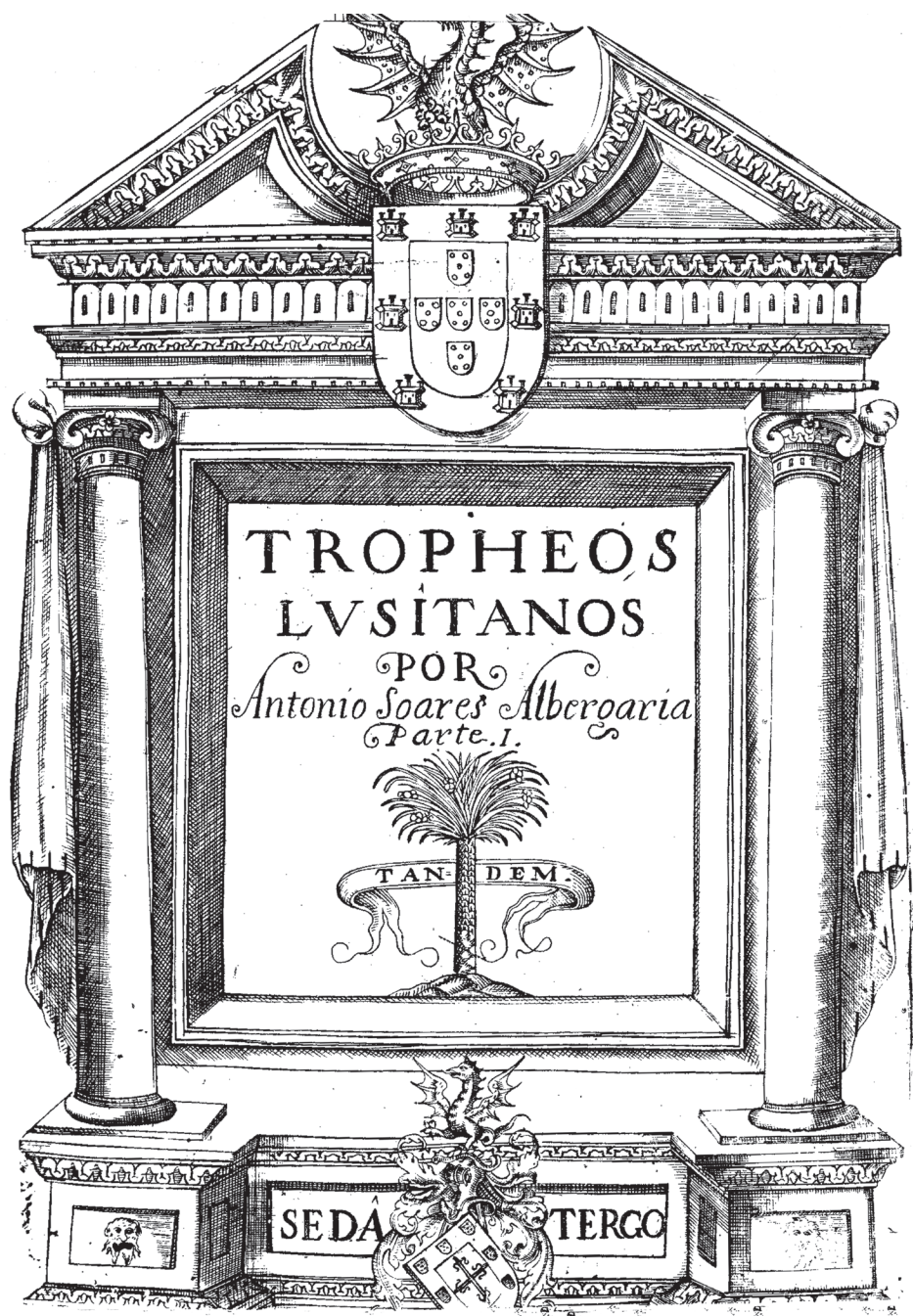
Figura 6.

Rosto de *Miscellanea do sítio de N. Sa. da Luz do Pedrogão Grande*: apparecimto. de sua sta. imagem, fundação do seu Convto. e da See de Lxa... com mtas. curiosidades e poezias diversas. Autoria de: Andrade, Miguel Leitão de, (1553-1630. Impresso por Mateus Pinheiro e aguafortista João Baptista.



Figura 7.

Folha de rosto de *Tropheos Lusitanos*. Autoria de Albergaria, António Soares de, (1581–1639); gravador: Soares, Floriano, (1619–1642). Impresso em Lisboa, por Rodriguez, Jorge, em 1632.



A figura 6 apresenta, à guisa de exemplo, uma estampa subscrita por João Batista, que ilustra a folha de rosto da *Miscellanea do sitio de N. Sa. da Luz do Pedrogão Grande* (1629), impressa em Lisboa por Mateus Pinheiro, onde é representado um pórtico de colunas, rematado por um frontão em círculo, no qual se abre, a meio, o brasão do escritor. Sobre os pedestais, que ladeiam o título, em frente das colunas, permanecem de pé duas figuras. A mesma possui um título aberto em buril e ortografia subscrita por João Batista.

De entre os gravadores talvez João Batista seja tido como o mais operoso, se atendermos ao número de obras conhecidas e assinadas, fruto de laboriosas chapas, reveladoras de grandes conhecimentos técnicos, tão característicos à época e a quem exercia com destreza a arte de bem gravar em Portugal. Falta-lhe contudo, reiteradas vezes, a leveza que distinguia o buril de Floriano, ausência que Batista tentava compensar com a rapidez de execução, recorrendo à água-forte como coadjuvante do processo (Soares, 1946, p.10)

Já sobre a atividade de Agostinho Floriano, compreendida entre 1619 e 1642, são tecidas palavras de apreço à mestria com que executava os desenhos. Na opinião de Ernesto Soares o artista foi “sem dúvida o mais notável dos gravadores desta época” pela primazia dos conhecimentos técnicos na ponta-seca e na água-forte, “géneros” que indiferentemente executou. Floriano “revela nas suas obras uma mão segura e um debuxo muito caracterizado, que mostram aberturas ao sentido composicional do Barroco” (Soares, 1971, vol.I, p. 12).

Das suas obras destacam-se a gravura da folha de rosto de *Tropheos Lusitanos* (1632)<sup>44</sup> de António Soares Albergaria, do qual faz parte uma notável série com mais de sessenta brasões reais de famílias nobres de Portugal. A gravura estampada na folha de rosto desta obra (figura 7) é formada por um pórtico, encimado pelo escudo real e timbrado pelo grifo alado.

Em suma, Batista destaca-se pela elevada produção de estampas mas não atinge a qualidade de Floriano, cuja produção foi reduzida quando comparada com o seu contemporâneo – idiossincrasia que lhe granjeou a designação, atribuída por Aires de Carvalho, como o “mais dotados e laborioso” já que, segundo o autor, os trabalhos de João Batista exprimem uma persistente “toada monótona das portadas de colunas geminadas rematadas por um frontão onde quase sempre avultam os brasões de armas do nobre, bispo ou clérigo, autor da obras” (Carvalho, 1984, p. 6).

<sup>44</sup> *Tropheos Lusitanos*, obra publicada em Lisboa, 1632, é composta por gravuras das armas e brasões da nobreza de Portugal. Esta obra visual, formada maioritariamente por escudos e armas das famílias nobres Portuguesas, representa um período áureo da heráldica nacional, em que as famílias nobilitadas se distinguem iconograficamente através de representações pictoriais ordenadas com minúcia e abundantemente ornamentadas. Além do aspeto visual, estamos perante um elemento gráfico de evidente relevância como testemunho histórico. Incluem-se nesta obra mais de sessenta brasões reais e uma multiplicidade de retratos pertencentes a famílias nobres de Portugal, talhados a buril. – In Soares, Ernesto, *História da gravura artística em Portugal*. Nova ed. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971, pp. 273-283.

### 2.3. “Oficinas e Impressores. Tipografias”

A tipografia em Portugal nasce no período quatrocentista e, com ela, os primeiros impressores e oficinas tipográficas, locais onde se tornou fecunda a produção de livros hebraicos<sup>45</sup>, porque fértil foi também a expansão intelectual e material dos Israelitas, em Portugal, ao até ao ocaso do século XV. Em meio a esta prodigalidade não é de todo inusitado que, sob uma perspectiva literária, as produções judaicas gozem ainda hoje de uma posição destacada na história da tipografia<sup>46</sup>.

Só no período de transição do século XV para o século XVI a sociedade cristã desperitou para “o poder do livro”, transformando-se na sua disseminadora, com os principais agentes as incontornáveis autoridades religiosas – bispos, cabidos, provinciais de ordens regulares e clérigos instruídos – e, obviamente, os próprios impressores (Anselmo, 1991, p. 112).

No ensaio sob o título *Tipografia ao serviço da Humanidade*, Artur Anselmo faz referência à insuficiência com que os tipógrafos se viam cercados, pela incapacidade de autofinanciar as suas iniciativas. A continuidade dos seus projetos ficava assim dependente da ajuda de mecenas e patrocinadores, para financiar expensas das oficinas e sobretudo, a aquisição de papel. A igreja, por seu lado, patrocinou edições impressas, estimulou o gosto pela leitura entre os padres, organizou bibliotecas conventuais e compôs e corrigiu textos para o prelo. Foram fundados, assim, os alicerces para o estabelecimento da arte impressora no meio eclesiástico que, talhado pelas suas tradições culturais, figurava como o mais apto a compreender e acarinhar o florescimento da nova indústria (1998, p. 46).

É o caso de D. Diogo de Sousa<sup>47</sup>, bispo do Porto e Braga, respetivamente, que patrocinou as edições do tipógrafo Rodrigo Álvares<sup>48</sup>, com oficina situada na cidade do Porto, e que imprimiu em 1497 as *Constituições que fez ho Senhor Dom Diogo de Sousa Bispo do Porto e*, no mesmo ano, *Euangelhos e epistolas con suas exposições em romãce*<sup>49</sup> (Dias, 1998, p. 497).

<sup>45</sup> Ciclo gráficos e cronológicos: Ciclo hebraico: Samuel Gacon-em Faro (1487); Rabi Elizer – em Lisboa (1489) e Abraã das Ortas – em Leiria (1492); Ciclo Germânico: João Guerlinque – em Braga (1494); Valentim Fernandes – em Lisboa (1495) e Nicolau Saxônia – em Lisboa (1495); Ciclo Lusíada: Rodrigues Alvares – no Porto (1497). – In : Oliveira Jr., Joaquim Pinto de, *O primeiro impressor português e a sua obra: estudo biobibliografia*. Porto: Marânus, 1942.

<sup>46</sup> Sobre este assunto destacamos: Anselmo, Artur, *Os primeiros impressores que trabalharam em Portugal*. In Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S.2, vol.2, (1987) e Amzalak, Moses Bensabat, *A tipografia hebraica em Portugal no século XV*. Coimbra Imprensa da Universidade, 1922.

<sup>47</sup> D. Diogo de Sousa (1461–1532) fez os seus estudos preparatórios em Évora e completou-os superiormente nas universidades de Salamanca e de Paris, onde se doutorou. Foi Deão da capela real de D. João II de Portugal, participou nas embaixadas de obediência ao Papa Alexandre VI e Júlio II e foi capelão-mor da rainha D. Maria, segunda mulher do rei D. Manuel. Foi ainda bispo do Porto, tornando-se arcebispo de Braga em 1505, quando reinava D. Manuel. O Papa Júlio II endereçou ao Cabido Bracarense e aos súbditos da Igreja de Braga no dia 11 de Julho de 1505 uma Bula, *Hodie Venerabilem*, como Arcebispo. Foi pela sua ação notável que a cidade rompeu a cintura de muralhas medieval, e se alargou extramuros. É considerada o maior benemérito tanto da cidade como da arquidiocese de Braga. – In Oliveira, Manuel Alves, *O grande livro dos portugueses: 4000 personalidades em texto e imagem*. Lisboa: Círculo de Leitores, D.L.1990, p.482.

<sup>48</sup> Rodrigo Álvares, era de nacionalidade Portuguesa, natural de Vila Real e residente no Porto. Poucos dados bibliográficos existem sobre este tipógrafo, contudo o seu nome é citado em inúmeros documentos, entre os quais destacamos a monografia: Oliveira Jr., Joaquim Pinto de, *O primeiro impressor português e a sua obra: estudo biobibliografia*. Porto: Marânus, 1942.

<sup>49</sup> *Euangelhos e epistolas con suas exposições em romãce* em Romance foi impresso no Porto, em 1497, por Rodrigo Álvares a partir de uma versão castelhana. A obra, atribuída a Guilherme Parisiense, fora inicialmente publicada em latim em várias cidades da Europa sob o título de *Postilla super Epistolas et Evangelia*. É um dos primeiros livros impressos em língua portuguesa e o segundo impresso na cidade do

Artur Anselmo, autor maior na produção ensaística sobre a tipografia em Portugal, cuja obra se revelou um recurso inestimável no decurso da presente investigação, salienta, sob a perspetiva histórica, o tipógrafo alemão Valentim Fernandes<sup>50</sup> na impressão de grandes obras como o ex-libris, *Vita Christi*<sup>51</sup>.

Nomeáveis, ainda, são os tipógrafos Hermão de Campos<sup>52</sup> e, em especial, Germão Galharde<sup>53</sup>, personalidades que se destacaram no início da época de quinhentos. O primeiro trabalhou, entre 1511 e 1518, com Valentim Fernandes e reutilizou o seu material. O segundo, Galharde, depois da morte de V. Fernandes (em 1518 ou 1519) comprou aos herdeiros os caracteres, prelos, gravuras e cartelas e, em 1519, estabeleceu tipografia em Lisboa (Anselmo, 1993, p. 29).

Após este breve exórdio acerca dos tipógrafos quinhentistas que marcaram a história das artes gráficas, dedicaremos, na Parte II, mais minuciosa atenção aos trabalhos que imprimiram e à atividade profissional que exerceram, devidamente contextualizados nos objetivos da investigação.

Desde o final da época de quinhentos, e durante toda a época de seiscentos, des-

---

Porto sendo, por isso, de suma importância para a História da Imprensa em Portugal. Desta obra é conhecido um único exemplar (completo) que foi apresentado em 1920, por Jaime Cortesão, então diretor da Biblioteca Nacional. A obra havia sido publicada e impressa pela primeira vez em Sevilha em 1485, na oficina de Pablo Hurus e, em 1493, na cidade de Salamanca por um impressor desconhecido. A tradução para português terá sido realizada pelo próprio Rodrigo Álvares a partir desta última edição, impressão em gótico de dois corpos, em 25 de Outubro de 1497. – Instituto Multimédia, [Em linha, acedido em 31 de Jan. 2012]. Disponível em <http://www.imultimedia.pt/museuvirtpress/port/persona/g-h.html>.

<sup>50</sup> Valentim Fernandes (? –1519) – Tipógrafo de origem germânica (Morávia) que se estabeleceu em Portugal a partir de 1495. Muitas vezes exerceu a arte da impressão em sociedade, como por exemplo com o seu compatriota Nicolau de Saxónia, com João Pedro de Cremona (ou Buonhomini), com Hermão de Campos (ou Herman de Kempos) ou com Nicolau Gazini do Piemonte. Por ordem da Rainha D. Leonor, Valentim Fernandes imprimiu, logo em 1495, em parceria com Nicolau da Saxónia, *Vita Christi*, traduzido do latim por Frei Bernardo de Alcobaga e Nicolau Vieira. Em 1518 Valentim Fernandes publicou o que se julga ser o seu último trabalho, *Reportório dos Tempos*. – In Instituto Multimédia, [Em linha, acedido em Dez. 2011]. Disponível em <http://www.imultimedia.pt/museuvirtpress/port/persona/e-f.html>.

Sobre Valentim Fernandes consultar ainda: Anselmo, Artur, L'activité typographique de Valentim Fernandes (1495–1518). In Actes du XXI colloque international d'études hispaniques, L'humanisme portugais et l'Europe. Paris: Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Anselmo, Artur, *Valentim Fernandes ou a mediação na alteridade*. In Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S. 2, vol. 2, nº 2, 1987.

<sup>51</sup> *Vita Christi* (Lisboa, 1495), segundo incunábulo em português, por ordem cronológica, depois do *Tratado de Confissao* (Chaves, 1489), é o primeiro livro ilustrado, impresso em Portugal, certamente obra germânica trazida para Lisboa pelos seus impressores. O modelo seguido foi o dos livros que imprimiam os tipógrafos alemães em Sevilha e Burgos: letra gótica redonda, condensada, mas bem legível, com partes do texto impressas em cor rubra. É uma obra preciosa pela sua componente tipográfica e pelas xilografuras, considerável pelo desenho e pela sua iconografia, com sumptuosa edição de quatro partes *in-fólio*. O texto original, redigido em latim por Ludolfo de Saxónia (ca. 1295-1377), fora traduzido na Abadia de Alcobaga antes de 1445. O manuscrito alcobacense foi revisto pelos frades do Mosteiro de São Francisco de Xabregas antes de ir para a oficina de Valentim Fernandes, para a impressão das quatro partes deste livro em *linguagem* (termo usado para caracterizar o português vernacular), com um total de 1060 páginas. *Vita Christi*, foi impresso sob as ordens de D. Leonor (1498–1558) e do Rei D. Manuel I (1569–1521) com gravuras de assuntos religiosos, entre as quais o Calvário assinada com as iniciais do gravador alemão E. S., e outra com os *Reis e a Corte*, de joelhos, em adoração. É um dos mais de 200 incunábulo (livros impressos até 1500) da Biblioteca Nacional. – In Catálogo da BN [Em linha, acedido em 7 de Fev. 2010]. Disponível em <http://catalogo.bnportugal.pt>.

<sup>52</sup> Hermão de Campos ou Herman de Kempos ou Kempis, foi impressor de quem se conhece uma dezena de obras impressas em Setúbal, Almeirim e Lisboa, entre 1509 e 1518. Como a maioria dos impressores desta época, pouco se sabe da sua vida, das razões que o trouxeram a Portugal, onde a sua permanência é assinada por nove anos de atividade tipográfica, ignorando-se se depois regressou à Alemanha, se saiu de Portugal ou se deixou apenas de trabalhar. Originário do norte da Renânia, de Kempen, foi para além de tipógrafo também bombardeiro da Casa Real, ou seja, membro da Guarda do Paço. Fonte: Romper. Com, acedida em Maio 2012, em [http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos\\_4899.html](http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos_4899.html).

<sup>53</sup> Tipógrafo de origem francesa estabelecido em Lisboa desde 1519, que tomou o nome aporuguesado de German Galharde ou Germão Galharde ou Galhard. Gaillard. Adquiriu aos herdeiros de Valentim Fernandes, de quem poderá ter sido auxiliar, o material tipográfico com que imprimiu, em 1519, uma das suas primeiras obras – o *Missale secundum consuetudinem* a que se seguiram outras obras muito raras. Em 1535 foi incumbido por D. Dionísio de Moraes de montar a oficina tipográfica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, tipografia que funcionou até 1531, embora Gallharde tenha voltado a Lisboa em 1531. Em 1530, o Galharde foi distinguido por D. João III com todos os privilégios e liberdades dos oficiais mecânicos da Casa Real. Fonte: Romper.com – *Dicionário dos Tipógrafos e Litógrafos*, acedida em Maio de 2012, em [http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos\\_1072.html](http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos_1072.html).



tacaram-se os Craesbeeck e os Melo<sup>54</sup>, que formam ininterruptamente a dinastia de tipógrafos que exerceram atividade durante cerca de um século. A sua casa tipográfica é notória, não apenas por se tratar de uma família flamenga, mas também pela repercussão que distinguiu a sua atividade nos meios culturais da época. Na obra *Craesbeeck: uma dinastia de impressores em Portugal* (1996), de João José Alves Dias, é publicado um estudo onde se descreve a produção e as fases pelas quais passou a oficina; são representados 100, dos quase 2000 impressos saídos dos prelos dos Craesbeeck, com o cuidado de apresentar livros correspondentes a cada ano, de cada uma das fases pelas quais passaram os prelos. Consideramos a obra de João José Alves Dias um potencial instrumento de trabalho para futuras investigações já que, nas suas páginas, se encontram impressas imagens das folhas de rosto e respetiva ficha técnica da obra que integram. Dados com uma densidade tal, que facultam uma análise das artes gráficas em Portugal no século XVII.

No século XVIII, as oficinas tipográficas começaram a assemelhar-se cada vez mais na sua infraestrutura, ao contrário do que aconteceu nos séculos anteriores, quando um pequeno grupo de famílias monopolizava a única forma de divulgação da palavra escrita. Mas, embora nos grandes centros urbanos proliferassem novas oficinas, eram as mais antigas, também mais tradicionais e conceituadas, que permaneciam ao serviço da Casa Real e da sua nobreza, então dispersa por diversas academias.

A arte da impressão teve a sua primeira publicação dedicada durante o século XVIII. Jean Villeneuve<sup>55</sup>, fundidor e gravador puncionista, artista contratado para vir trabalhar para Portugal na Academia Real de História Portuguesa, assinou a primeira publicação impressa com caracteres produzidos em território nacional, intitulada: *Primeira origem da Arte de Imprimir dada a luz pelos primeiros caracteres* (1732), em Lisboa, na Oficina de José António da Silva, Impressor da Academia Real (imagem 8). Villeneuve recebeu a incumbência de iniciar a implementação da primeira fábrica de fundição de

<sup>54</sup> O fundador da dinastia, Pedro, empregou muitas vezes a forma sincopada de Crasbeeck, com grafia em maior harmonia com a pronúncia. Encontramos ainda as seguintes variantes do nome: Craesbeck, Craesbek, Crasbeedt, Crasbek, Crasbech e Crasbeu. António Craesbeeck e seu filho Teotónio empregaram sempre a forma que considerámos a mais correta, ao contrário de Pedro, Paulo e Lourenço que variaram frequentes vezes. No que diz respeito à tipografia, nos livros saídos dos seus prelos, onde não aparece o nome do tipógrafo, vimo-la designada como oficina, imprensa, impressão ou imprensa Craesbeeckiana ou Craesbikiniana. Destacamos alguns estudos sobre Dinastia Craesbeeck: – In Bernestein, Harry, *António Craesbeeck (1640–1684) portuguese-publisher*. – In Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. XVIII, n.º 1 (Jan. – Mar. 1972), pp. 151–174; – In Bernestein, *Pedro Craesbeeck and sons, 17th century publishers to Portugal and Brazil*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1987.; – In D'Alcochete, Nuno Daupias, *Achegas para uma bibliografia dos Craesbeeck*. In Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. III, n.º 2 (Abr. Jun. 1962), pp. 256–266.

<sup>55</sup> Jean de Villeneuve: *João de Villeneuve, fundidor de tipos e puncionista que, em 1732, quando reinava D. João V, se fixou em Portugal. De nacionalidade francesa, levado pelo amor à arte tipográfica, trocara Paris por Lisboa, dispôs-to a “introduzir em Portugal a desconhecida e utilíssima arte de fundir e gravar matrizes e punções de que serve a maravilhosa arte tipográfica”, mensagem que fez acompanhar de um pequeno mostruário de tipos por ele fundidos, nos quais predominam elzeviers. Tendo obtido o patrocínio de D. João V, recebeu o encargo de montar uma fábrica de caracteres, a qual ficou adstrita à Junta de Comércio, onde, sob a sua competentíssima direcção, foi iniciada e mantida a nova indústria da fundição de tipos. Em 1768, já no reinado de D. José e por iniciativa do Marquês de Pombal, transitou a fundição de tipos para a então Imprensa Régia, antecessora da Imprensa Nacional de Lisboa. Deve Portugal, a João de Villeneuve, a introdução da indústria da fabricação de caracteres no País, numa época em que a tipografia se encontrava em grande atraso, e também, graças ao desvelo, no exercício da profissão, mercê da actividade que desenvolveu, contribui admiravelmente para a difusão e aperfeiçoamento da arte do livro, pelo que é justo inscrever o seu nome como o de um dos mais distintos obreiros da tipografia em Portugal*. – In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Página Editora/Editorial Enciclopédia, Zairol, 1981, vol. XXVI, p. 135.

Sobre Jean Villeneuve consultar: Ferreira, Antero, *Jean Villeneuve: a primeira fábrica de fundição de caracteres em Portugal*, Lisboa. Revista Portuguesa de História do Livro, Ano IV, N.º8 – 2001, pp. 143–158.

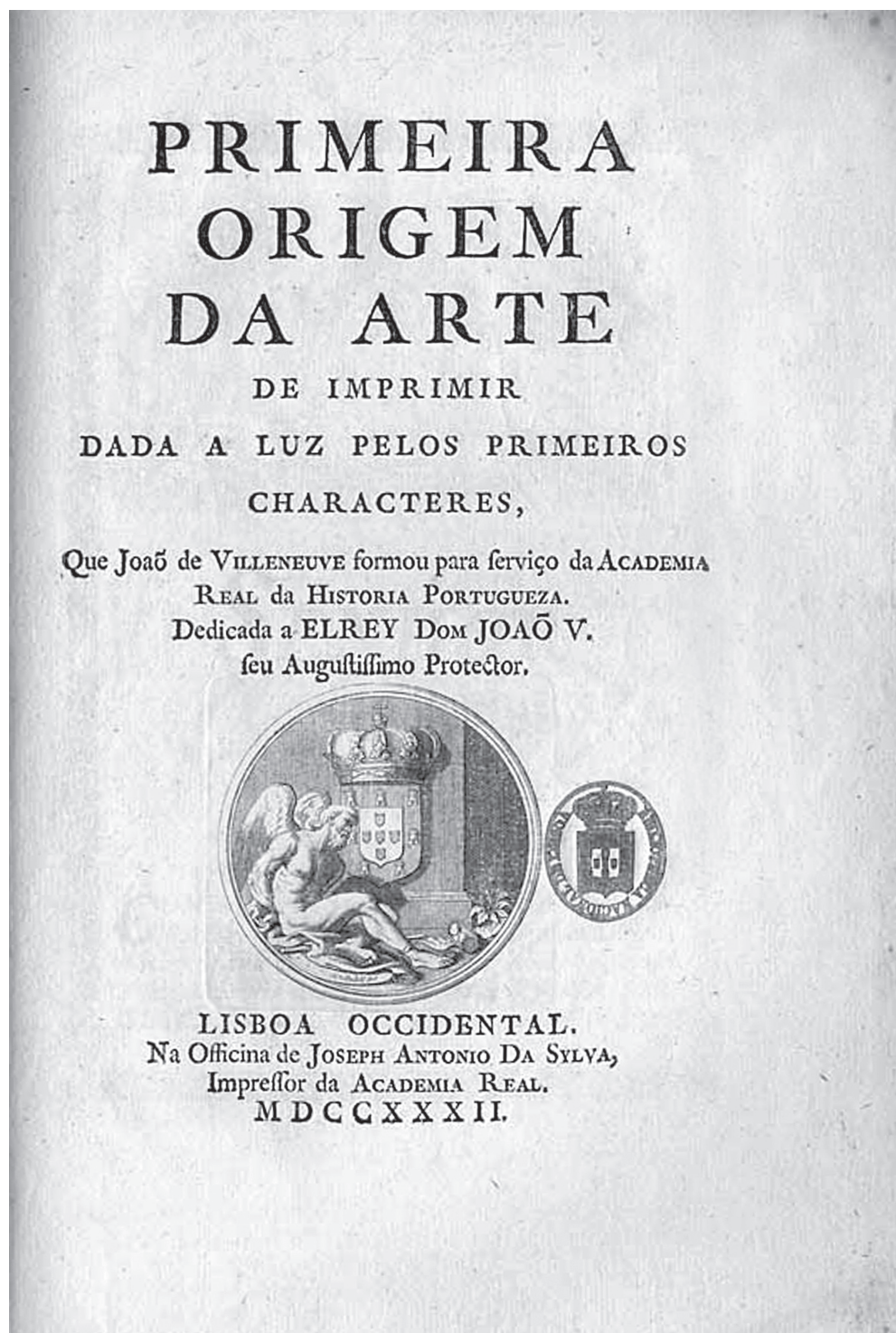


Figura 8.

Folha de Rosto de *Primeira origem da arte de imprimir dada à luz pelo primeiros caracteres* (1732) Que João de Villeneuve formou para serviço da Academia Real da História Portuguesa. Dedicada a ElRey Dom João V. seu Augustíssimo Protector. A autoria de Villeneuve, João de, Lisboa Occidental: na Officina de Joseph Antonio Da Sylva, Impressor da Academia Real, 1732.

carateres em Portugal, para servir os prelos da Academia (onde ficou, aliás, situada) e das principais oficinas tipográficas portuguesas.

O reinado de D. José (1714–1777) foi frutuoso do ponto de vista cultural e largamente contribuiu para criar instituições de ensino em todos os níveis. O marquês de Pombal partilhava as preocupações do monarca pelos preceitos da educação e viria a promover, durante os anos do seu ministério, todo o tipo de ações com vista à reforma do ensino, prosseguindo diferenciadas realizações de cariz educacional.

A 24 de Dezembro de 1768, um alvará régio determinava a criação da Régia Oficina Tipográfica<sup>56</sup>, atualmente denominada Imprensa Nacional Casa da Moeda. Na Imprensa Régia foram ainda integradas as fábricas de cartas de jogar, que gozavam de condições de produção e venda privilegiadas por haverem negócio tão rendoso que constituía a mais valiosa fonte de receitas da empresa. A aula de gravura, anexa à Imprensa Régia, foi igualmente criada em 1768, com a finalidade de preparar desenhadores e gravadores e colmatar a falta de artistas nacionais. Assistia-se assim ao nascimento de uma notável geração de ilustradores, sob a mestria de Joaquim Carneiro da Silva (Soares, 1928, p. 36).

Foi também incorporada na Imprensa Régia, em 1801, a Oficina Literária do Arco do Cego que, criada por Fr. José Mariano da Conceição Veloso, almejava imprimir obras sobre agricultura e ciências naturais, facultando a difusão de conhecimentos, a fim de melhorar a situação económica e industrial do país. Apensadas à oficina, as aulas de desenho e gravura e chegou a albergar a seu serviço um extenso corpo de 30 gravadores e iluminadores. Em 1802 passou a designar-se Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego<sup>57</sup>, e aglutinou-se com a aula de gravura de Joaquim Carneiro da Silva e com a escola de Bartolozzi<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Sobre a Imprensa Nacional, não podemos deixar de referir as obras: Imprensa Nacional: Canavarro, Pedro, *Imprensa Nacional: actividade de uma casa impressora: 1768–1800*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1975. Vol. I, 521, [2] p.; Farinha, Ramiro, *Imprensa Nacional de Lisboa: sinopse da sua história – Il centenário 1768–1968*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1969; Gonçalves, Francisco da Luz Rebelo; *A Imprensa Nacional de Lisboa e as humanidades clássicas: Il Centenário 1768–1968*. [S.l.: s. n.], 1969 (Lisboa: Imprensa Nacional); Ribeiro, José Vitorino, *A Imprensa Nacional de Lisboa: apontamentos e subsídios para a sua história, 1768–1912*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1912.

<sup>57</sup> Consultar: *A Casa Literária do Arco do Cego (1799–1801)*, *Bicentenário*, BN e Imp. Nac. Casa da Moeda 1999, que inclui textos de vários investigadores. Durante o período de funcionamento foram publicados 83 títulos, 36 de autores portugueses, 41 traduções e 6 em latim.

<sup>58</sup> Francesco Bartolozzi nasceu em Florença em 14 de Agosto de 1728. Cedo foi iniciado pelo seu pai, mestre ourives, nas artes do buril. Em 1802, Rodrigo de Sousa Coutinho, que estava incumbido de reformar a Imprensa Régia, contratou-o para reativar a Aula de Gravura, instituída por alvará régio em 1768, que passaria a funcionar na casa do artista. Apesar das dificuldades em impor a disciplina na aula de gravura (que os seus biógrafos atribuem à sua idade avançada), Bartolozzi deixou uma profunda marca na história da gravura portuguesa e grande número de discípulos e continuadores. Foi o responsável pela introdução em Portugal do processo de ponteado. A temática dos seus trabalhos portugueses é muito variada, tendo sido da sua autoria a passagem à gravura de desenhos e pinturas de alguns dos mais notáveis pintores de diferentes épocas, como Domenico Pellegrini, Vieira Portuense ou Domingos de Sequeira. Da sua obra destaca-se uma vasta galeria de retratos, um importante conjunto de gravuras sobre temática histórica, assim como uma significativa coleção de trabalhos sobre assuntos de carácter religioso. Fonte: *Francesco Bartolozzi e os seus discípulos*, Sociedade Martins Sarmento (2004), acedida em Outubro de 2011, em <http://www.csarmento.uminho.pt/docs/sms/exposicoes/BartolozziCatalogo.pdf>.

### 3. METODOLOGIA

Contextualizado o território geral de estudo, apresentadas as razões e expectativas que presidiram ao mesmo, os objetivos que ambicionamos, as linhas norteadores que o estruturam e as questões-chave cuja resposta buscamos, importa lançar luz sobre o percurso do trabalho e descrever as opções metodológicas associadas à investigação que atualmente se descreve.

A pesquisa empreendida serve à inquietação de uma busca sistémica das soluções gráficas observáveis nas folhas de rosto do século XVI. Especificamente, como já referido, a problemática da investigação é concebida no campo da descrição e categorização dos elementos gráficos que convergem para o objeto de estudo, que é, na sua completude, representativo do legado da cultura gráfica portuguesa.

Sendo, a presente problemática, comum ao campo da prática no Design Gráfico, conforme demonstrado no gráfico 1 onde se encontra traçado o modelo de construção da análise, foi precisamente com os mesmos pressupostos em foco que partimos para o desenvolvimento da estratégia metodológica.

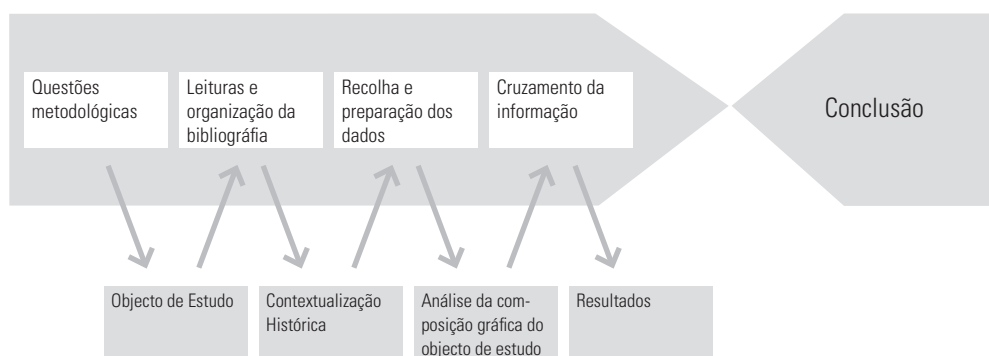


Gráfico 1  
Modelo de construção da análise

O gráfico 1 ilustra a estrutura de procedimentos metodológicos, base do atual trabalho de investigação, que principia no ato de conhecer e perceber as soluções gráficas das folhas de rosto das obras impressas nos primórdios da tipografia em Portugal.

Neste seguimento, formuladas as **questões metodológicas** e definido o **objeto de estudo**, segue-se o recolhimento, **leitura e organização da bibliografia** com o objetivo de organizar um suporte teórico, isto é, uma contextualização histórica dos factos e acontecimentos que nos permitam sustentar cientificamente a investigação na sua componente prática.

Consecutivamente, **recolhem-se os elementos gráficos** impressos e prossegue-se com o **tratamento e a análise da informação** recolhida.



Na secção seguinte procede-se à verificação empírica dos grafismos nas folhas de rosto quinhentistas e, por conseguinte, a ação de interpretar as ocorrências integra em si uma desconstrução do todo observado, de modo a detetar padrões gráficos dominantes, agrupando-os e classificando-os mediante variáveis e critérios previamente definidos.

Cumpre, *a posteriori*, consumir o **cruzamento da informação** através de procedimentos tecnológicos específicos, com recurso à estatística<sup>59</sup> como meio operacional de processar o hibridismo resultante da interação entre análise e dados recolhidos, transformando-o em resultados legíveis e interpretáveis pois, só de permeio a este labor se espera descortinar a informação encerrada no objeto de estudo. Os procedimentos metodológicos e os recursos estatísticos utilizados para processamento dos dados recorrentes da observação das folhas de rosto quinhentistas, pautam-se por uma quantificação dos dados recolhidos. Esta quantificação é imprescindível quando o objetivo é aferir o grau de representatividade de cada característica gráfica encontrada no universo de estudo, do nível de incidência que cada motivo assume ou, até que ponto existe associação pela ocorrência conjunta de diferentes atributos gráficos. No entanto, a quantificação não é um fim em si mesma mas uma via para se compreender a importância relativa das distintas dimensões que compõe o rico e diversificado conteúdo dos objetos de estudo numa outra perspetiva. O método de produção de conhecimento científico possibilita assim uma comparação graças ao recurso a indicadores de medida similares.

Sendo a iconografia um domínio interdisciplinar, definida como “o estudo descritivo e a classificatório de imagens com a finalidade de compreender direta ou indiretamente o significado do objeto em análise” (Bialostocki, 1963, p. 770), depreende-se que há, da parte do investigador, uma desconstrução do objeto analisado, para viabilizar a recolha de dados. Os objetos são observados mediante um exercício de codificação, orientada por critérios previamente definidos, sustentados nos atributos próprios dos objetos observados mas, a definição de variáveis de análise, é uma escolha que possui igualmente justificação na resposta que se pretende obter com a investigação. Um desenho de variáveis de análise, que permite racionalizar a informação e facilitar o seu processamento, é uma forma encontrada pelo investigador para dividir o universo de estudo e não a forma como o objeto de estudo se apresenta dividido. Portanto, as variáveis correspondem a uma lista de atributos considerados prioritários para a interpretação do universo representado pela amostra, num exercício de codificação dos motivos e temas relevantes no âmbito do design.

---

<sup>59</sup> Utilização do programa SPSS (v.18).



Figura 9.

Exemplo de recolha de dados a partir da folha de rosto de *Annotacoes sobre as ordenações*. Autoria de Leão, Duarte Nunes de (1530–1608), impresso em Lisboa por António Gonçalves, 1569 [dim. real: ≈ 19 x 27 cm]; gravura [dim. real: ≈ 9 x 15 cm].

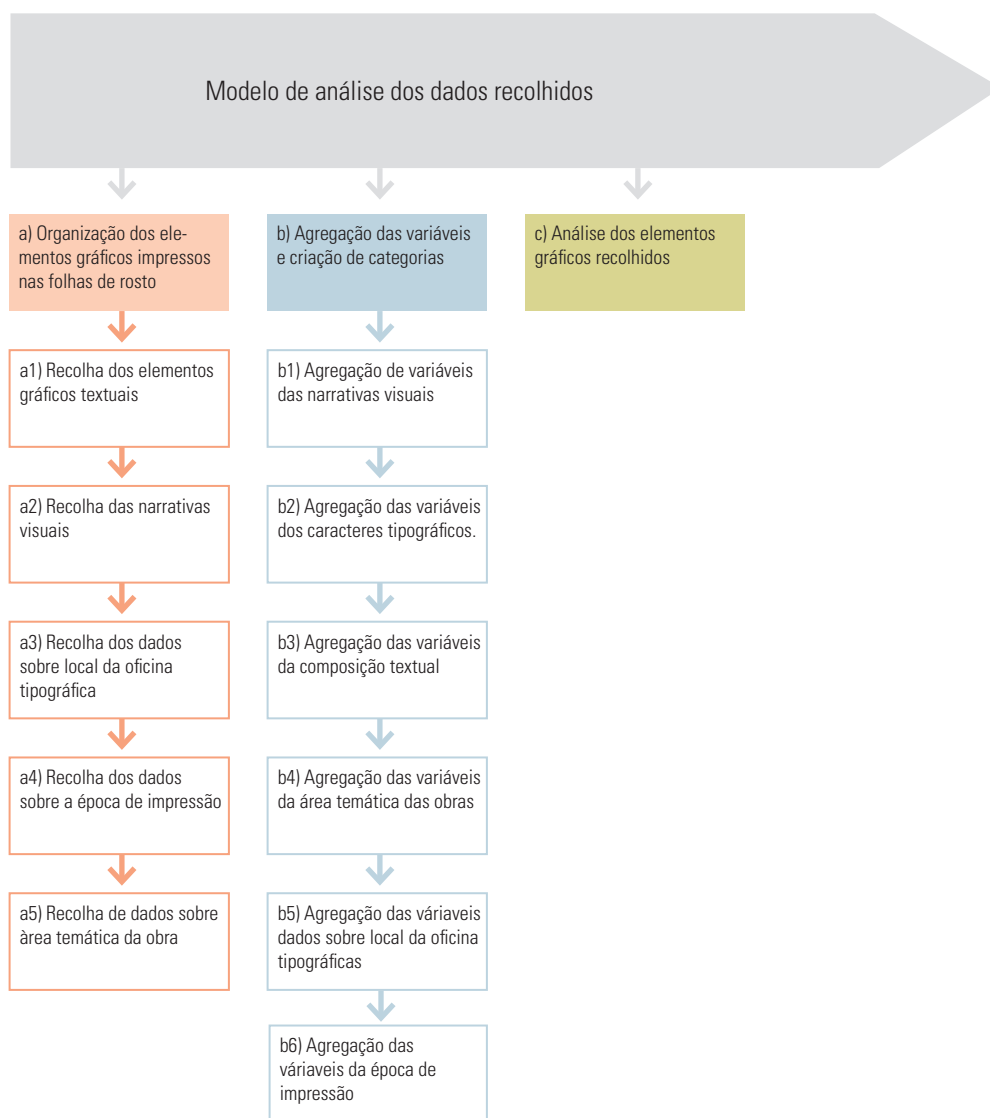
### 3.1. Natureza e Procedimento de Pesquisa

O *corpus* documental que integra o presente estudo, na totalidade, corresponde a 302 folhas de rosto, apuradas de um acervo de 472 obras, presentes no catálogo *Tipografia Portuguesa do Séc. XVI, nas Coleções da Biblioteca Pública Municipal do Porto*<sup>60</sup>. Ficaram assim desobrigadas de análise 170 folhas de rosto entre estas encontram-se opúsculos, com o fim de publicar leis e decretos, e outras obras que por se acharem incompletas ou em mau estado. Muitas outras obras pertencem à mesma edição.

O processo de análise foi subdividido em três operações: recolha de informação, agregação tipológica e a análise da informação recolhida, conforme esquematizado no gráfico 2.

Gráfico 2.

O processo de análise foi subdividido em três operações: recolha de informação, agregação tipológica e a análise dos dados recolhidos, conforme esquematizado no gráfico 2.



<sup>60</sup> A coleção da Biblioteca Nacional de Portugal publicou um catálogo de impressos quinhentistas portugueses, que integra 928 edições, num total de 1800 exemplares. Por condicionalismos de ordem pessoal e profissional vimo-nos impedidos de recorrer a este catálogo na presente investigação. Cf. *Catálogo dos impressos de tipografia portuguesa do século XVI: a coleção da Biblioteca Nacional*. Introdução, organização e índices por Maria Alzira Proença Simões. Lisboa: BN, 1990.

### a) Recolha de dados e organização dos elementos gráficos

O trabalho de desconstrução e levantamento dos elementos gráficos serve ao propósito de ter acesso às primeiras soluções gráficas e compreender o sentido intrínseco que encerram. Assim, entendemos que, “se a solução gráfica é fielmente o que vemos, descodificar é então uma forma de ampliar esse mundo percetivo imediato e abrir caminho a um novo conhecimento do que não está imediatamente ao nosso alcance” (Aires, 2006, p. 179).

A recolha dos elementos gráficos impressos nos rostos quinhentistas, pautou-se por um método que permitiu desconstruir as folhas de rosto. Tal desconstrução passou pela codificação dos elementos que as compõe, bem como pelo estabelecimento de relações entre estes, com vista a extrair o legado cultural neles contido e, com este, traçar novas veredas de consciência gráfica. Nas tabelas a, b, c e d encontram-se representados os processos de registo de dados recolhidos.

Previamente ao processo de recolha propriamente dito, aferimos fisicamente o formato do objeto de estudo – entenda-se formato como o conjunto das dimensões das folhas de rosto, ou seja, altura e largura de página dos livros impressos, medidas em centímetros. No que a dimensões diz respeito, as obras quinhentistas estudadas exibem tal diversidade de corpo que dificilmente encontramos duas obras com dimensões semelhantes. Na sua largura, as obras estudadas situam-se entre os 8 e os 22 centímetros e na sua altura, entre os 12 e os 31 centímetros. Com vista a minimizar a heterogeneidade apresentada pelo objeto de estudo e na tentativa de normalização de recursos, tão imprescindível ao presente trabalho científico, as medidas das folhas de rosto passaram a incluir a legenda que acompanha as imagens e, em alguns casos mais específicos, o formato da gravura estampada na folha de rosto. Em termos práticos, as medidas apresentam-se em centímetros (cm), sendo o primeiro valor correspondente à largura e o segundo à altura. Ainda, a informação das medidas poderá ser encontrada no volume correspondente à segunda parte do presente trabalho, em suporte digital, onde cada legenda fornece a indicação das dimensões de cada folha de rosto.

a) Organização dos elementos gráficos impressos nas folhas de rosto

a1) Recolha dos elementos gráficos textuais

a2) Recolha das narrativas visuais

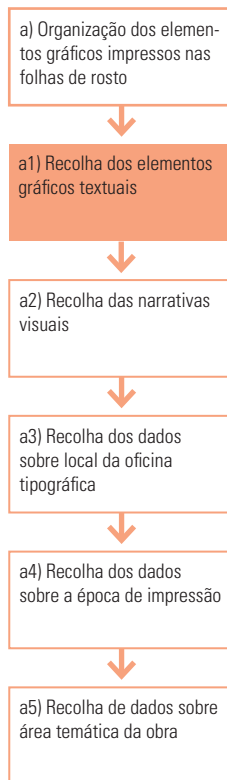
a3) Recolha dos dados sobre local da oficina tipográfica

a4) Recolha dos dados sobre a época de impressão

a5) Recolha de dados sobre área temática da obra

#### Tabela a

Na tabela a, exemplifica-se a recolha dos elementos gráficos impressos nas folhas de rosto.



Na tabela a1 exemplificamos o processo de registo de dados sobre o texto da folha de rosto, *Annotacoes sobre as ordenações*, figura 9, que se apresentam um alinhamento de texto centrado e com caracteres romano e itálico impressos em 5 corpos diferentes. O texto é composto entre 7 a 9 linhas.

Tabela a1  
Exemplificação da recolha de dados do texto.

Alinhamento do texto	Carateres tipográficos	Corpo dos carateres	Número de linhas do texto
Centrado	Caligrafia	1 corpo	1 a 3 linhas
Centrado e justificado	Gótico	2 corpos	4 a 6 linhas
<i>Cul de lampe</i> <sup>61</sup>	Gótico e Itálico	3 corpos	7 a 9 linhas
<i>Cul de lampe</i> e centrado	Grego, Itálico e Romano	4 corpos	10 a 12 linhas
<i>Cul de lampe</i> , centrado e justificado	Itálico	5 corpos	13 a 15 linhas
Justificado	Romano	Entre 6 a 8 corpos	16 a 18 linhas
	Romano e Itálico	Entre 9 a 11 corpos	

<sup>61</sup> *Cul de Lampe* (loc. fr.) Emprega-se este termo para designar as últimas linhas de um título ou de um capítulo que rematam em forma de triângulo, de losango ou oval, mas que não vão até ao pé da página. - In Faria, I. Maria; Perição, G. Maria, *Dicionário do Livro, Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra. Ed. Almedina, SA, 2008, p.343.

Na tabela a2 apresentamos a recolha e registo de dados das narrativas visuais relativas à folha de rosto *Annotacoes sobre as ordenações* que exhibe a figuração da coroa imperial com escudo.

Tabela 1

Exemplificação da recolha das narrativas visuais

Narrativas Visuais	Apenas armas reais Coroa imperial	Apenas armas reais	Armas com grifo no timbre
Cena de naufrágios	Coroa imperial com escudo	Emblema do tipógrafo	Escudo e esfera armilar
Esfera armilar	Escudo e esfera armilar	Folha decorada com vinhetas e/ ou tarjas	Folha totalmente gravada ou ilustrada
Florões tipográficos	Gravura de santos	Letra capitular Poder real	Monograma IHS
Representação de figura humana	Representação de cenas religiosas	Portada arquitetural	Símbolos religiosos

a) Organização dos elementos gráficos impressos nas folhas de rosto



a1) Recolha dos elementos gráficos textuais



a2) Recolha das narrativas visuais



a3) Recolha dos dados sobre local da oficina tipográfica



a4) Recolha dos dados sobre a época de impressão



a5) Recolha de dados sobre área temática da obra

Na tabela a3 representa-se um exemplo do local da oficina tipográfica, relativo à folha de rosto *Annotacoes sobre as ordenações*, impressa na cidade de Coimbra.

Tabela a3

Exemplificação dos dados sobre local da oficina tipográfica

Local da oficina tipográfica	Alcobaça	Almeirim	Braga
Coimbra	Évora	Lisboa	Porto
Viseu	Sem identificação do local de impressão		

a) Organização dos elementos gráficos impressos nas folhas de rosto



a1) Recolha dos elementos gráficos textuais



a2) Recolha das narrativas visuais



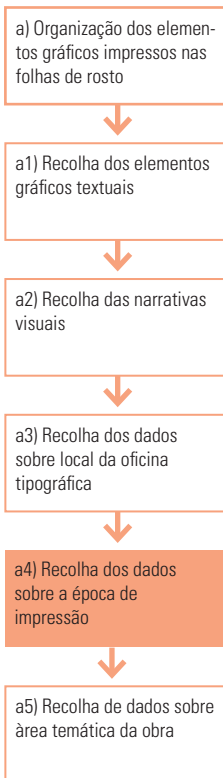
a3) Recolha dos dados sobre local da oficina tipográfica



a4) Recolha dos dados sobre a época de impressão



a5) Recolha de dados sobre área temática da obra



Na tabela a4 revela-se a época de impressão, relativa à folha de rosto *Annotacoes sobre as ordenações*, impressa na década de sessenta do século XVI. Na tabela a4 revela-se a época de impressão, relativa à folha de rosto *Annotacoes sobre as ordenações*, impressa na década de sessenta, do século XVI

Tabela a4

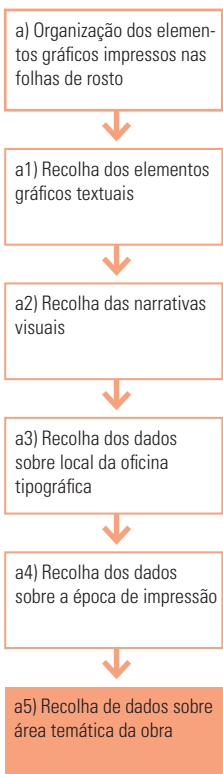
Exemplificação da recolha sobre a época de impressão

Época de impressão	1500-10	1511-20	1521-30
1531-40	1531-40	1541-50	1551-60
1561-70	1571-80	1581-90	1591-1600

Na tabela a5 regista-se a área temática, relativa à folha de rosto *Annotacoes sobre as ordenações*, que trata de Política, Leis e Ordenações.

Tabela a5

Exemplificação da recolha sobre a área temática da obra



Área temática da obra	Astronomia	Ciências	Ciências Gramática
Confissões	Constituições e concílios	Direito civil	Direito canónico
Dicionários	Estatutos da universidade	Espiritualidade	Filosofia
Geografia	Gramática	História	História eclesiástica
Historiografia	Justiça eclesiástica	Liturgia	Naufrágios
Novelas	Orações	Oratio fúnebre	Poesia e Romance
Teologia	Política, leis e ordenações	Viagens	Vida monástica



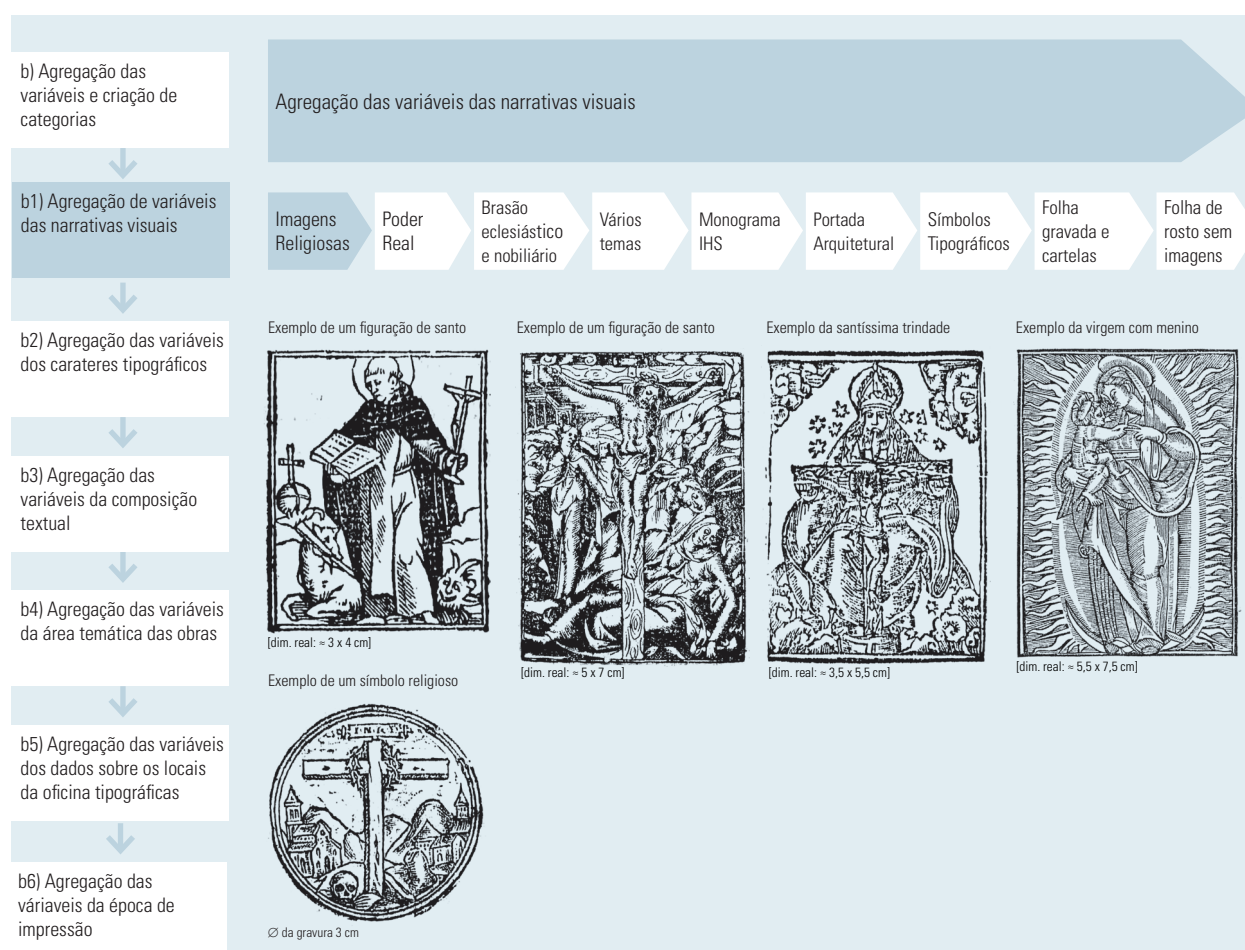
## b. Preparação dos dados: agregação das variáveis

Depois da recolha e registo dos elementos gráficos dos rostos quinhentistas, processado no tópico “a”, prossegue-se com o agrupamento das variáveis. A análise revelou uma panóplia de elementos gráficos que ocorrem com frequência reduzida<sup>62</sup>, que achamos por bem agregar pelas suas características gráficas e que pode ser aferido pela análise das tabelas b1, b2, b3, b4, b5 e b6.

Nas Narrativas Visuais registamos informação em submissão a nove variáveis, conforme observável na tabela b1: imagens religiosas, representação do poder real, portada arquitetural, folha totalmente gravada e/ou cartelas; figuração do brasão eclesiástico e nobiliário; vários temas; símbolos tipográficos, representação do monograma IHS e incluímos também as folhas sem imagens. Assim, imagens de cariz religioso onde existe *figuração de santos e representação de cenas religiosas* tais como: *calvário*; *virgem com menino*; *santíssima trindade* e *símbolos religiosos* foram integralmente agrupadas sob a variável *imagem religiosa*.

Tabela b1

Na tabela b1 exemplifica-se a agregação das imagens estampadas nas folhas de rosto.

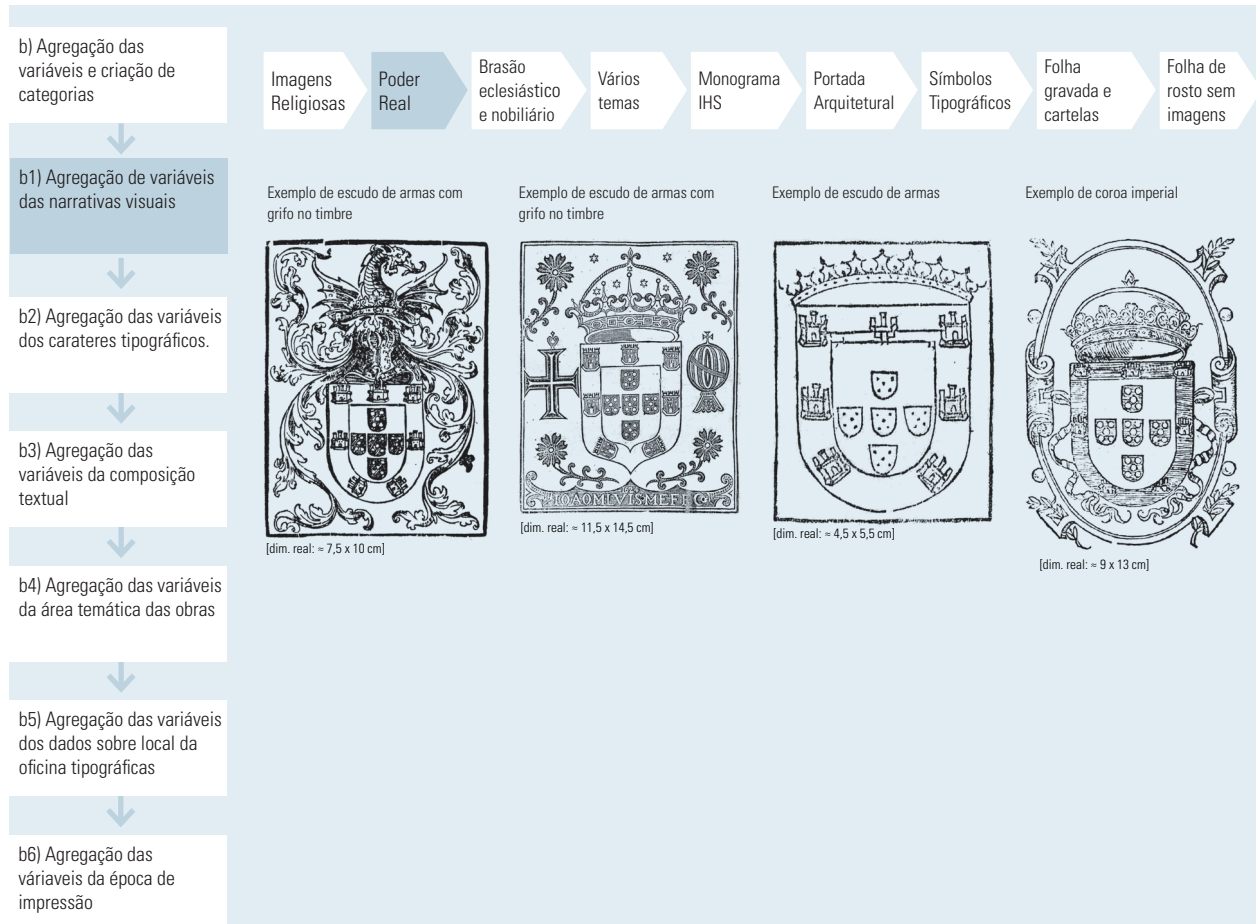


<sup>62</sup> Entendemos por ocorrências de frequência reduzida, elementos com que nos deparamos uma ou duas vezes durante a análise das folhas de rosto

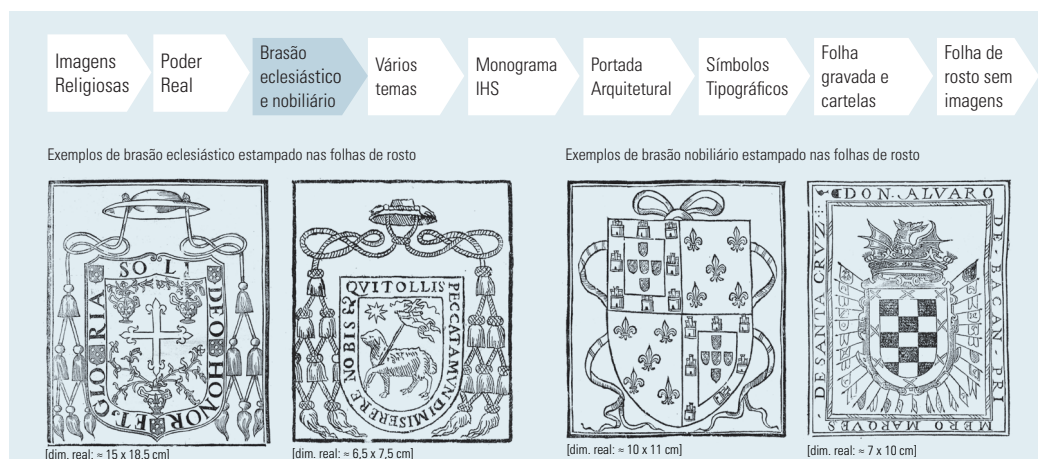


O mesmo sucede quando o objeto de estudo exhibe simbologia ligada ao Rei, a saber: *coroa imperial; escudo de armas com grifo no timbre; escudo de armas reais; coroa imperial com esfera armilar e cruz de Avis*, que agrupamos sob a variável tipificada como *poder real*.

Tabela b1  
Continuação

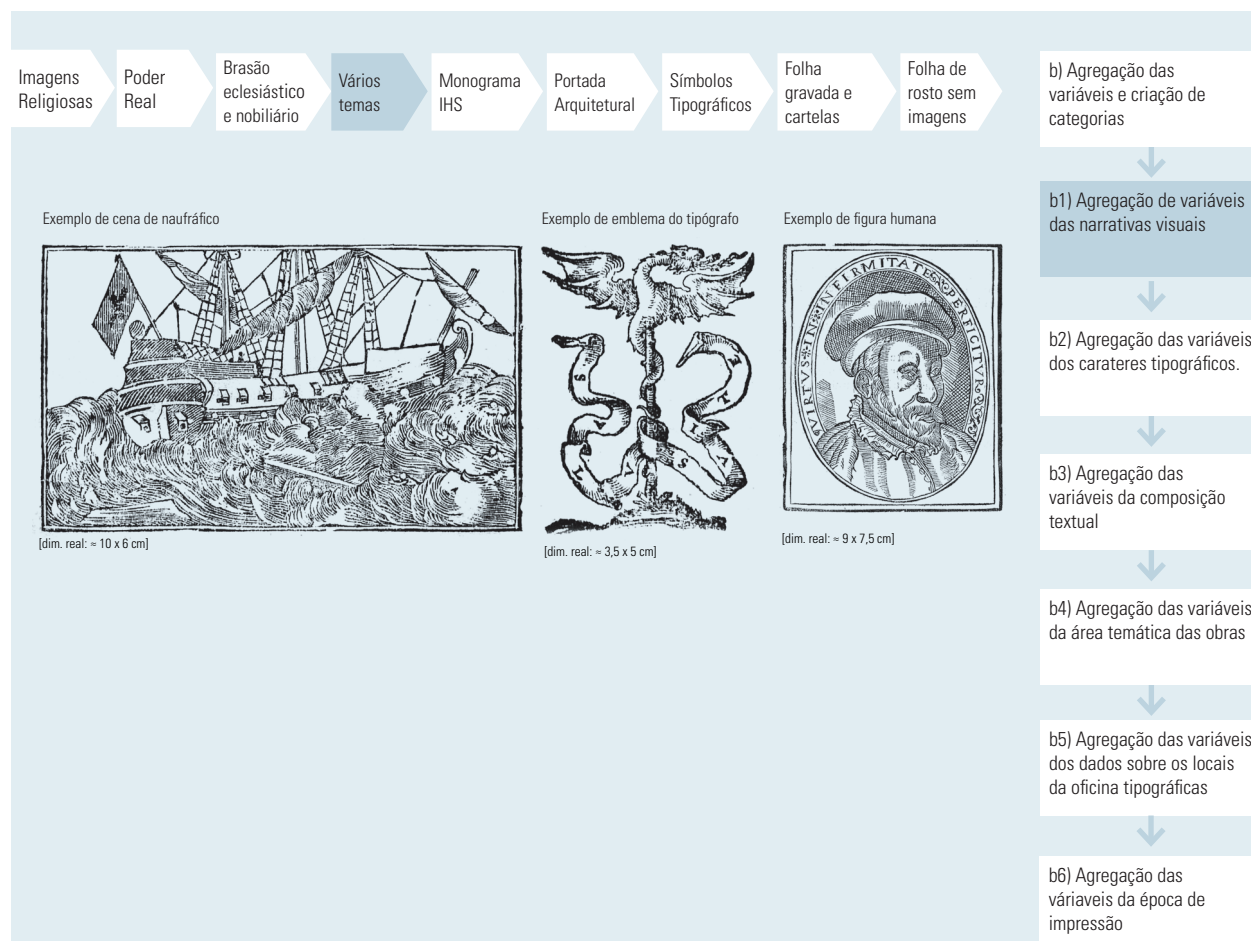


Os brasões eclesiásticos e nobiliários estampados nas folhas de rosto, agrupam-se em submissão a uma tipologia única, fundamentada pela homogeneidade de características simbólicas e gráficas que exibem.



Quando se observam *cenar de naufrágio*, *figura humana* ou *emblema do tipógrafo*, criamos uma variável agregadora tipificada como vários temas.

Tabela b1  
Continuação



O monograma IHS acha-se representado pelas folhas de rosto com grande diversidade gráfica, razão pela qual procedemos ao seu agrupamento sob uma categoria. Além da multiplicidade gráfica, também a sua ocorrência profusa em parte considerável dos rostos quinhentistas justifica uma categoria dedicada.

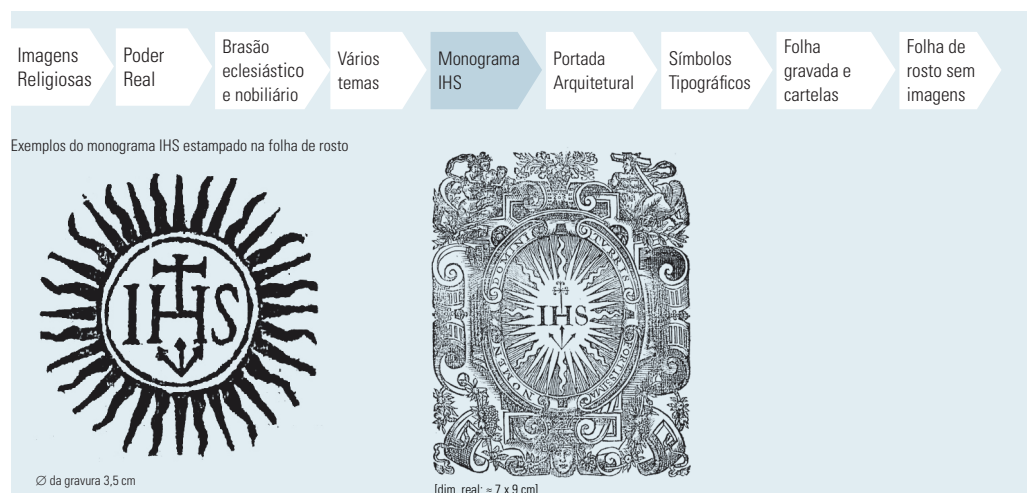
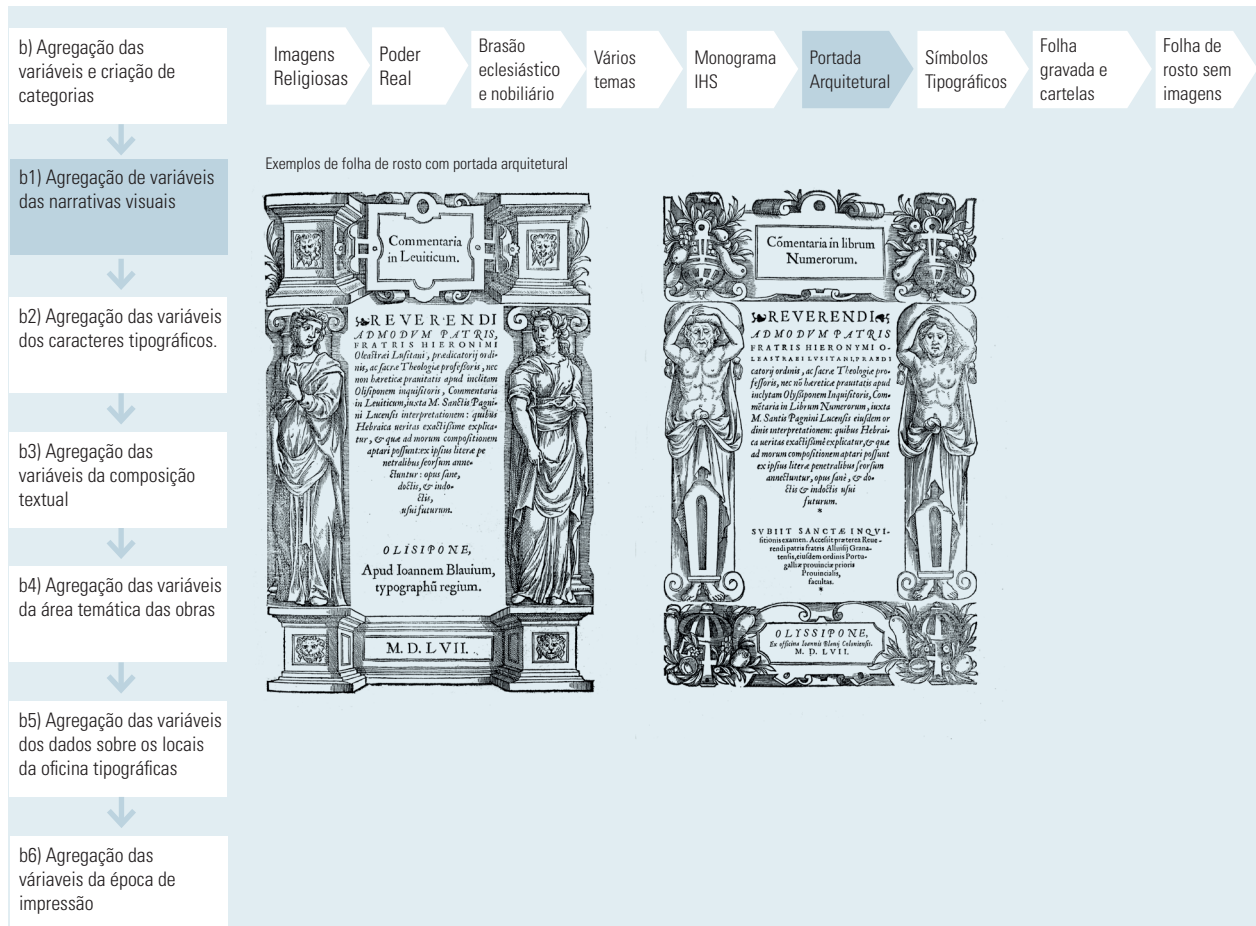


Tabela b1  
Continuação

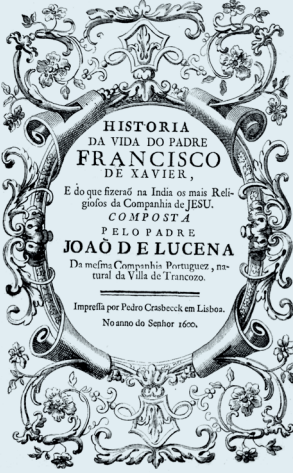
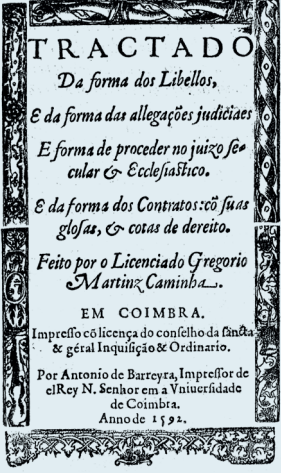


Nas folhas de rosto encontram-se símbolos tipográficos que acompanham frequentemente os textos, ou as letras que os compõe, com função decorativa, impressos com recurso ao mesmo método dos caracteres móveis. Também se consideram símbolos as pequenas vinhetas que acompanham ou decoram os caracteres tipográficos.



Encontram-se agrupadas sob a mesma categoria as folhas de rosto totalmente gravadas e/ou as folhas de rosto cuja composição recorre a cartelas já que ambas apresentam um número reduzido de ocorrências e preenchem integralmente a folha de rosto.

Tabela b1  
Continuação

Imagens Religiosas	Poder Real	Brasão eclesiástico e nobiliário	Vários temas	Monograma IHS	Portada Arquitetural	Símbolos Tipográficos	Folha gravada e cartelas	Folha de rosto sem imagens	b) Agregação das variáveis e criação de categorias
Exemplo de uma folha de rosto totalmente gravada		Exemplo de uma folha de rosto com o texto enquadrado com tarjas decorativas							b1) Agregação de variáveis das narrativas visuais
									b2) Agregação das variáveis dos caracteres tipográficos.
									b3) Agregação das variáveis da composição textual
									b4) Agregação das variáveis da área temática das obras
									b5) Agregação das variáveis dos dados sobre os locais da oficina tipográficas
									b6) Agregação das variáveis da época de impressão

Sob a variável folha de rosto sem imagem agrupam-se folhas de rosto cuja composição houve impressão apenas com recurso a caracteres e a pequenos apontamentos com símbolos tipográficos.

Imagens Religiosas	Poder Real	Brasão eclesiástico e nobiliário	Vários temas	Monograma IHS	Portada Arquitetural	Símbolos Tipográficos	Folha gravada e tarjas decorativas	Folha de rosto sem imagens
								

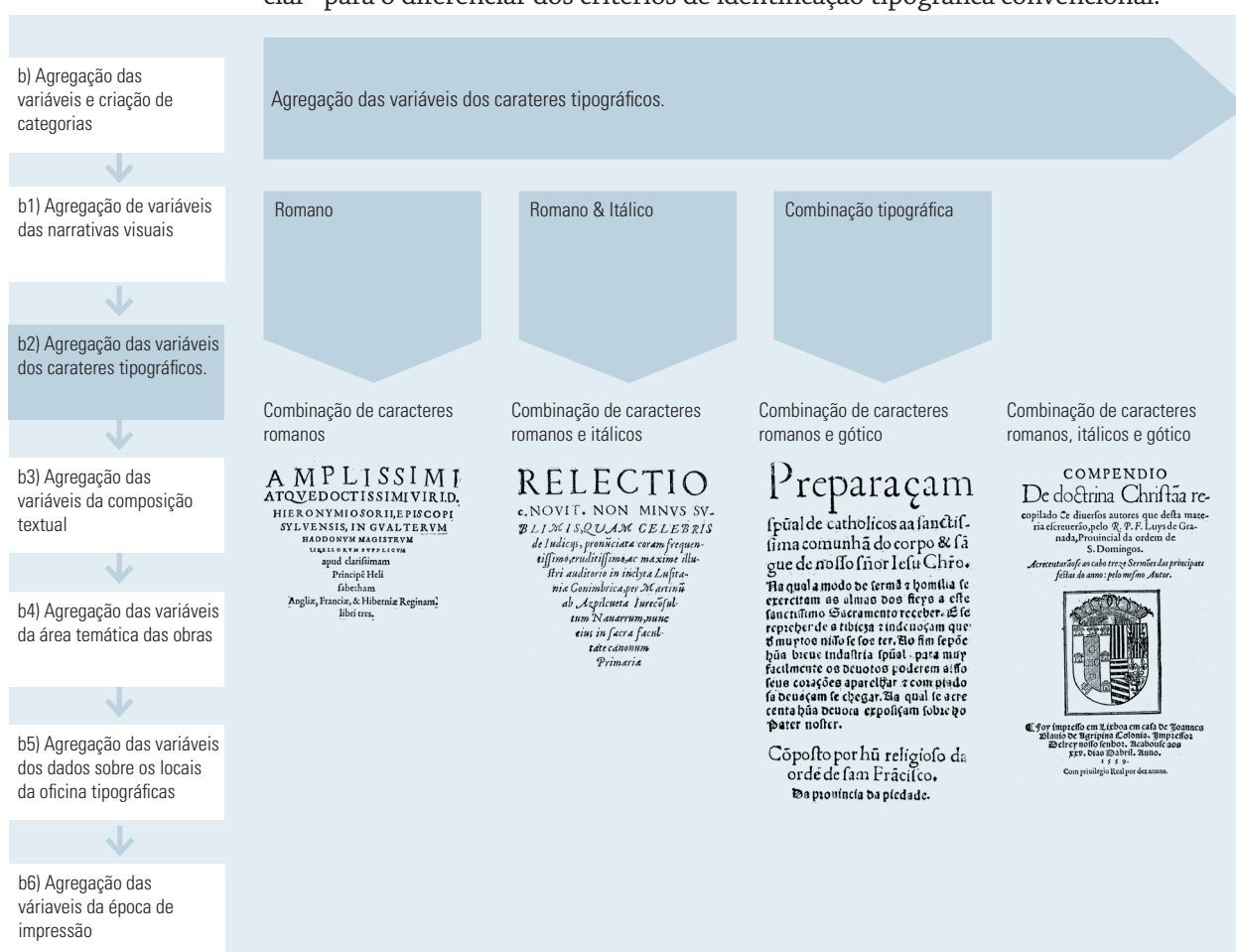


Na tabela b2, exemplifica-se a agregação da tipologia dos caracteres. Assim, as folhas de rosto que exibem na sua totalidade letras impressas em romano, são agregadas à variável *romano*, ao passo que rostos impressos com caracteres romano e itálico, são agregados sob a variável *romana & itálica*. As folhas de rosto submetidas na variável *combinação tipográfica* são as que analisamos com impressão das seguintes combinações de caracteres: *gótico, itálico e romano; apenas gótico; gótico e romano; gótico e itálico* ou *letra caligráfica*.

Tabela b2

Na tabela b2 exemplifica-se a agregação das variáveis dos caracteres tipográficos.

Importa esclarecer que definimos o termo romano & itálico como variável de análise para inventariar a grande quantidade de folhas de rosto com esta solução agregadora dos dois tipos de caracteres. Destacamos romano & itálico separados por um e comercial<sup>63</sup> para o diferenciar dos critérios de identificação tipográfica convencional.



<sup>63</sup> O sinal &, denominado ampersand (um anglicismo), e comercial ou sinal tironiano, é um caracter ou símbolo usado para substituir a conjunção aditiva e. É geralmente utilizado em nomes de comércio ou empresa, daí ser muitas vezes denominado e comercial. Já no contexto das linguagens de programação, o "&" simboliza uma operação AND (conjunção) bit-a-bit. É uma espécie de monograma que representa a conjunção latina et (mãe de nossa conjunção aditiva e). Trata-se de uma ligatura – combinação do desenho de duas letras num único sinal, usado para aumentar a velocidade da escrita manual – desenvolvida por Marco Túlio Tírio, secretário de Cícero, o grande orador romano. Para poder registrar os discursos e da correspondência ditada por este, Tírio, que era um escravo liberto, criou várias formas de acelerar a escrita, sendo por isso considerado o avô da taquigrafia. Embora o traçado do símbolo tenha evoluído até deixá-lo visualmente desvinculado da forma original, em algumas famílias de fontes ainda é possível enxergar as duas letras que ele representa. Fonte: *Online Etymological Dictionary*, acessada em Agosto de 2012, <http://www.etymonline.com/index.php?term=ampersand>

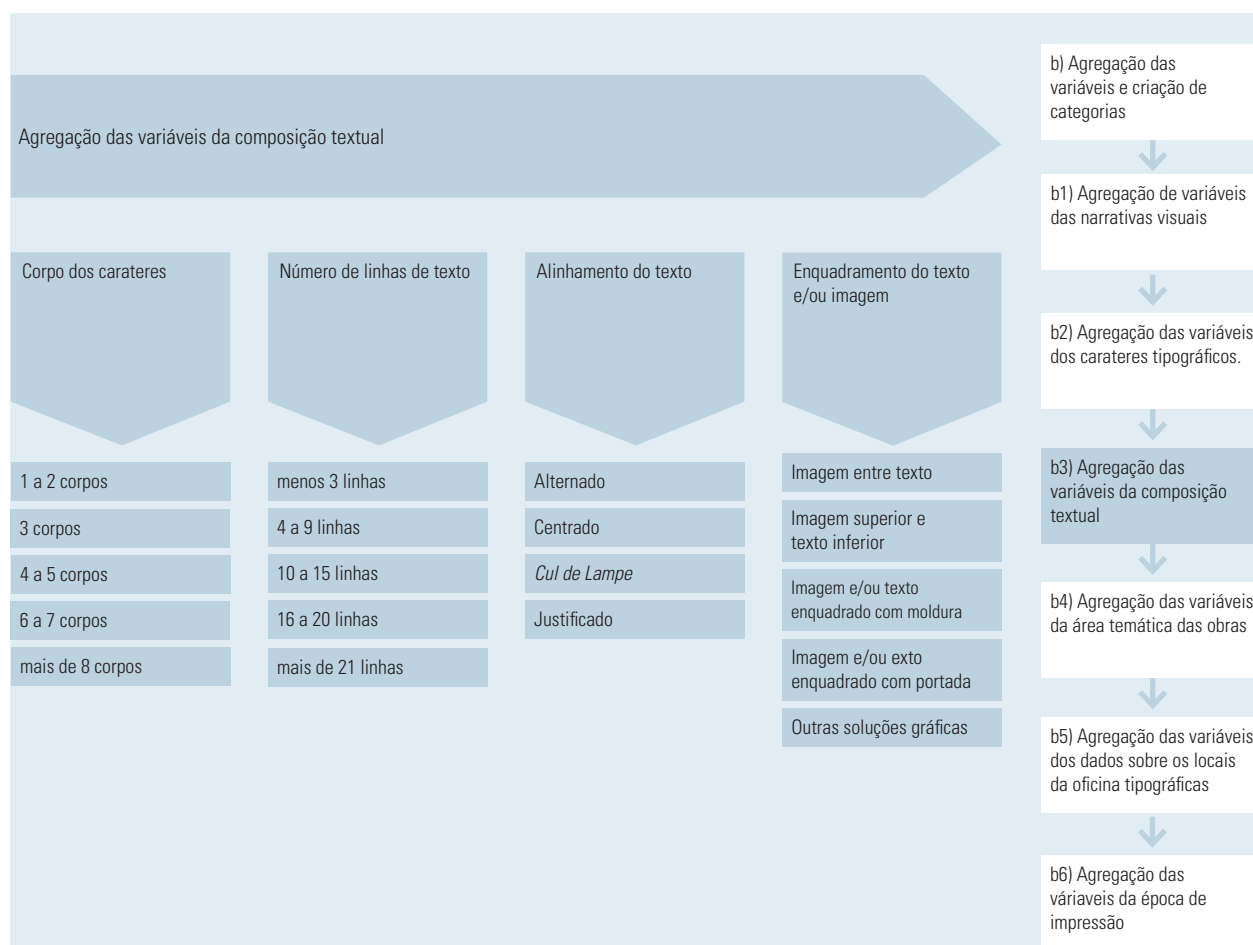
A tabela b3 exemplifica como se encontram agregadas as variáveis da composição textual – tipologia composta por 4 variáveis: *corpo dos caracteres*; *número de linhas de texto*; *alinhamento do texto* ou *enquadramento do texto e imagem*.

Atinente ao **corpo dos caracteres**, na primeira fase registamos uma de diversidade de escala tipográfica. Contudo, à medida que avançamos fomos aferindo a diminuta frequência de algumas dessas variáveis e optamos por agrupar os corpos que registam menor e análoga ocorrência.

Situação símil adveio com a contagem do **número de linhas de texto** impressas nas folhas de rosto, pelo que nos vimos na contingência de encurtar de dez, para cinco as variáveis, já que a diversidade não se apresentava com tanta minúcia quanta, à partida, havíamos inferido. Quanto ao **alinhamento de texto** e restantes tipologias, foram agregadas em 4 variáveis: alinhamento *cul de lampe*<sup>64</sup>; *centrado*; *justificado* e *alternado*. O formato de texto *alternado* equipara combinações diversas de alinhamento do texto. No denominado **enquadramento do texto e/ou imagem** destacam-se cinco soluções gráficas, como podemos observar na tabela b3. Sob *outras soluções gráficas* agrupamos composições gráficas cujas soluções registam apenas uma ocorrência.

Tabela b3.

Na tabela b3 exemplifica-se a agregação das variáveis da composição textual

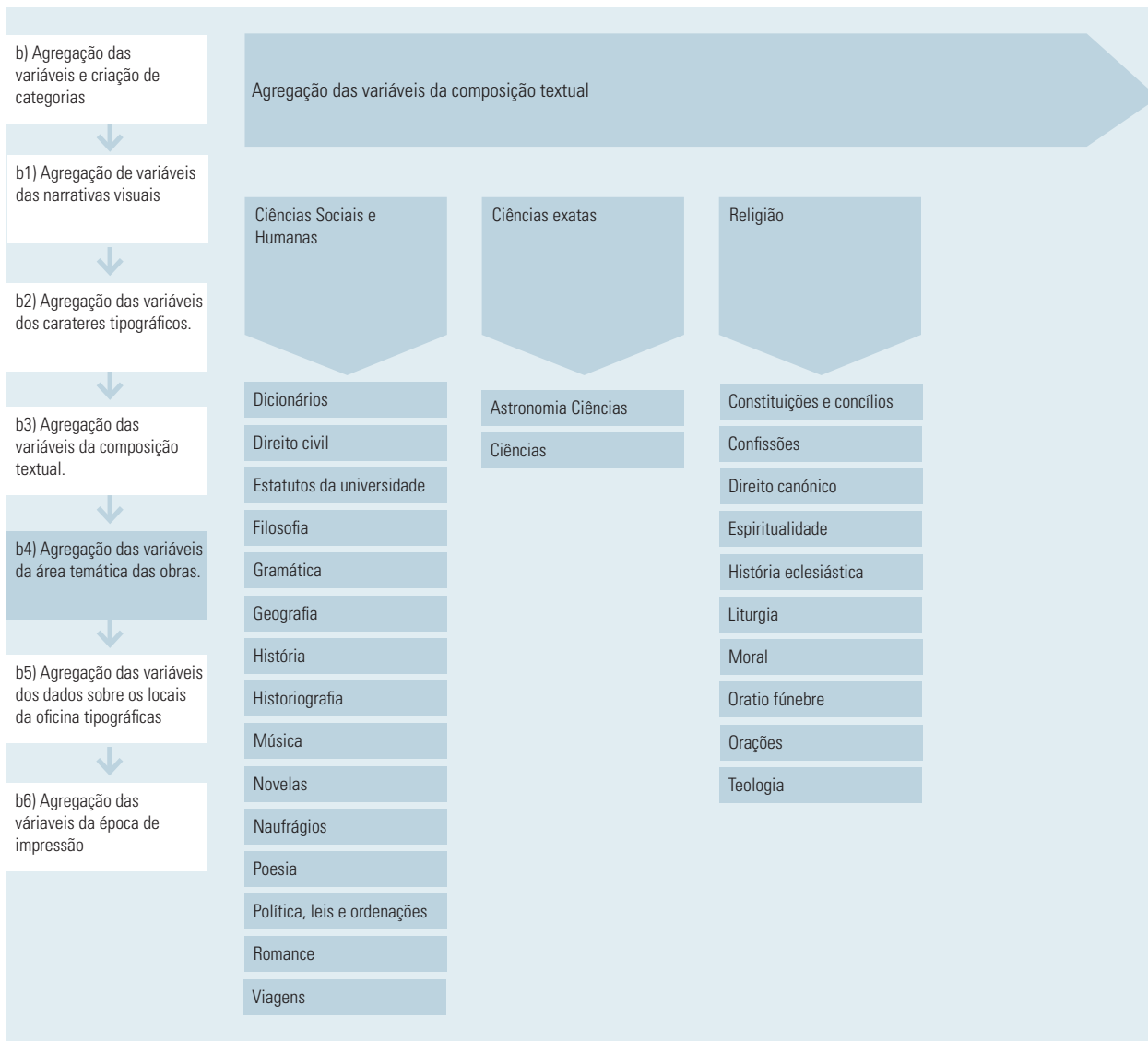


<sup>64</sup> Entendemos por ocorrências de frequência reduzida, elementos com que nos deparamos uma ou duas vezes durante a análise das folhas de rosto.

Tabela b4.

Agregação das variáveis da área temática das obras.

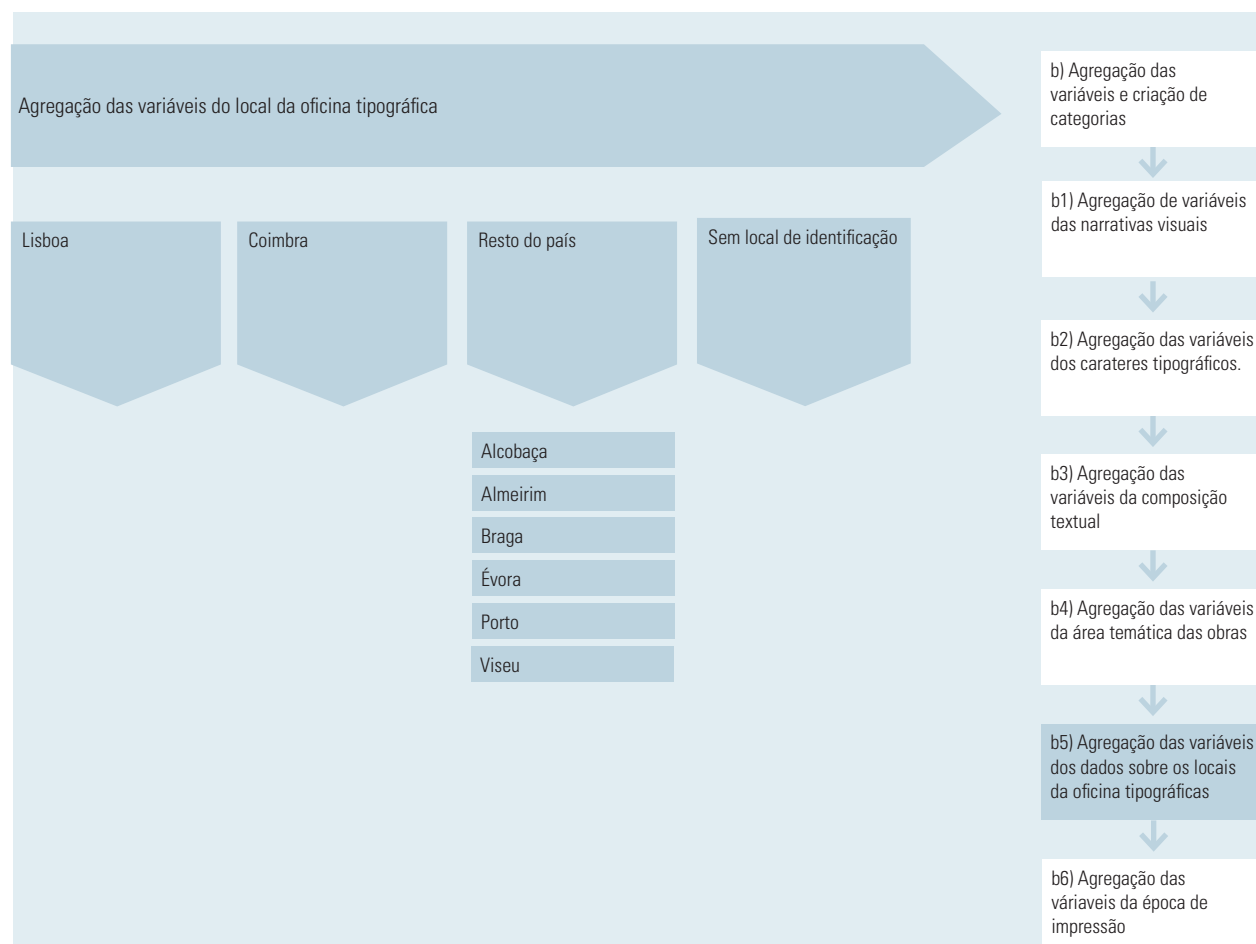
Na tabela b4 exemplifica-se a agregação por área temática da obra, organizada em 3 áreas: Ciências Sociais e Humanas; Ciências Exatas e Religião



Na tabela b5, inventaria-se, a exemplo, a variação de locais de impressão, isto é, da localização da oficina tipográfica. Em cidades como Lisboa ou Coimbra existia maior percentagem de atividade tipográfica. Na variável *resto do país* encontram-se descritas as oficinas tipográficas onde a quantidade de material impresso era inferior, localizadas em Viseu; Alcobaca; Almeirim; Évora; Porto ou Braga e também são englobadas as folhas de rosto nas quais não é feita qualquer alusão ao local de impressão.

Tabela b5.

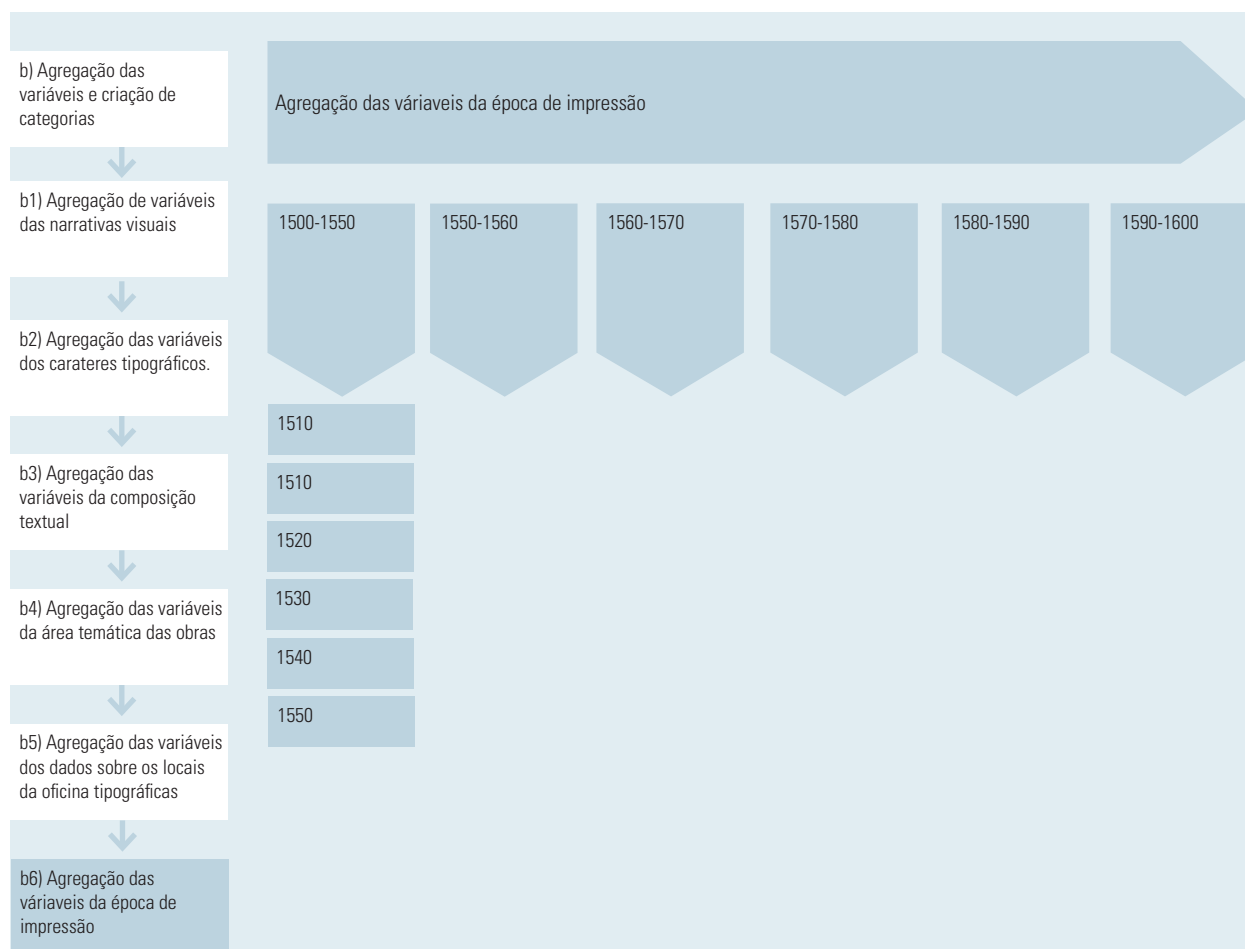
Agregação das variáveis dos locais das oficinas tipográficas.





Na tabela b6 encontra-se exemplificada a discriminação por época de *impressão*. A primeira variável corresponde à primeira metade do século XVI, com as décadas agrupadas por parca quantidade de impressões se registar em cada uma. As restantes variáveis correspondem às cinco décadas da segunda parte do mesmo século.

**Tabela b6.**  
Agregação das variáveis da época de impressão



### c. Análise dos elementos gráficos recolhidos

Tendo como base os conceitos do design de comunicação compete-nos, nesta secção, interpretar os elementos gráficos já organizados pelos critérios primeiramente descritos, sob uma perspetiva contemporânea.

Preparação dos dados:  
análise e descrição.

Se nos detivermos, em forma de exemplo, no critério “descodificação de narrativas visuais”, esta variável remete para as imagens impressas nos rostos, no que estas possuem de representativo da época de quinhentos – são mensagens, que permitem reconstruir um “novo” contexto relacional entre perceções e significações, permitindo mesmo a descoberta do mundo.

Processo similar ocorre com os caracteres tipográficos, pois a forma como estes se encontram impressos e a sua interação com outras tipologias, como itálico e gótico, bem como a combinação destes com as imagens, permitem desvelar soluções gráficas até agora vedadas no acervo da biblioteca.

São estas mesmas soluções, como legado das artes gráficas em Portugal, que pretendemos expor a uma luz contemporânea, clarificando dados, tornando-os acessíveis para a comunidade em geral. Revela-se mester, porém, extravasar as fronteiras conceptuais do design de comunicação para que a análise se aprofunde, certos de que somente na multidisciplinaridade, onde imbricam diferentes áreas do conhecimento, se atinge a inteireza de análise e descrição.

## CONCLUSÃO

A tipografia em Portugal foi introduzida pelos Judeus quando decorria o reinado de D. João II. Contudo, foram os tipógrafos alemães, franceses e italianos que mais contribuíram para o seu recrudescimento. Já governava em Portugal D. Manuel I quando as artes tipográficas conheceram um expressivo progresso, na primeira metade do século XVI.

Foi porém durante a segunda metade do século que a intervenção régia houve por bem impulsionar a imprensa, por meio da fundação da Imprensa da Universidade de Coimbra, tendo por horizonte a produção de livros de apoio ao estudo, de que passaria a usufruir aquela instituição. Mas foi também nesta altura, sob regência de D. João III, que a malha da rede censória estrangulava os intentos de expansão literária e a Inquisição lançava redes tentaculares, cobrindo os quatro cantos do território nacional.

No que à revisão bibliográfica diz respeito, pudemos atestar o perseverante trabalho de muitos estudiosos ao longo dos séculos. Pese embora a qualidade desses estudos, o relevante papel do livro nas artes gráficas é frequentemente descurado. Outra constatação prende-se com obras e artigos de referência, com que os autores se reiteram mutuamente, por carência de um arsenal bibliográfico mais alargado.

Também sob a temática dos caracteres tipográficos, os estudos são insuficientes. Os poucos existentes exploram a temática dos primórdios da imprensa em Portugal, nomeadamente o século XV e início do século XVI sem, no entanto, se debruçarem sobre a temática dos elementos gráficos que marcaram as páginas dos primeiros livros impressos no país.

As obras que tratam o tema gravura, como listas bibliográficas, inventários e estudos iconográficos (consultar bibliografia), foram alicerce para a compreensão da história da gravura em Portugal. No entanto, apesar da época de quinhentos ser considerada uma época de ouro na tipografia no nosso país, poucas publicações foram editadas para abarcar este período histórico.

No que a tipógrafos e oficinas quinhentistas concerne, os estudos publicados tratam a primeira geração de tipógrafos, na maioria estrangeiros, que exerceram a atividade tipográfica em Portugal e que imprimiram obras de maior relevância literária.

Apesar de escassa, a bibliografia desvelou uma vereda de acesso ao que é conhecido sobre períodos de maior pujança tipográfica em Portugal, nomeadamente quem imprimiu as obras, razões para a sua impressão, o local onde foram impressas e o material utilizado, os caracteres empregues, xilografuras, ornamentos e recursos humanos envolvidos no seu processo de execução.

## Bibliografia da Parte I

AIRES, Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva (2006) – *A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais: O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias entre o início da publicação e final do séc. XX: contributos para uma ferramenta operacional e analítica para a prática do design editorial*. (V.3) Porto : FBAUP, 2006. Dissertação de doutoramento em Design de Comunicação, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

AMZALAK, Moses Bensabat (1922) – *A tipografia hebraica em Portugal no século XV*. Coimbra Imprensa da Universidade, 1922.

ANJOS, Joaquim dos (1886) – *Manual do Typographo*. Lisboa: David Corazzi, 1886.

ANSELMO, António Joaquim (1923) – *Bibliografia das Bibliografias Portuguesas*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1923.

ANSELMO, Artur (1981) – *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

ANSELMO, Artur (2002) – *Livros e Mentalidades*. Lisboa, Guimarães Editores, 2002.

——— (1997) – *Estudos de História do Livro*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

——— (1991) – *História da edição em Portugal: das origens até 1536*, Porto : Lello & Irmão, 1991.

——— ( 1987) – *L'activité typographique de Valentim Fernandes (1495–1518)*. In Actes du XXI colloque international d'études hispaniques, L'humanisme portugais et l'Europe. Paris: Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

——— (1987) – *Valentim Fernandes ou a mediação na alteridade*. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S.2, vol.2,nº2 (1987).

ARANHA, Pedro Brito (1898) – *A imprensa em Portugal nos séculos XV e XVI: as Ordenações d'El-Rei D.Manuel*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1898.

ARAÚJO, Norberto de; MENDES, Artur Pereira (1914) – *Aspectos da tipografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1914.

BANDEIRA, Ana (1995) – *Pergaminho e papel em Portugal: tradição e conservação*. Lisboa: EDITORA, 1995

BRAGA, Theophilo (1899–1903) – *Sobre as estampas ou gravuras nos livros portugueses. Portvgalia*. Porto: Imprensa Portuguesa (1899–1903).

BERNSTEIN, Harry (1972) – *António Craesbeeck (1640–1684) portuguese-publisher*. Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. XVIII, n.º 1, 1972.

——— (1987) – *Pedro Craesbeeck and sons, 17th century publishers to Portugal and Brazil*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1987.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes de (org.) (1999) – *A casa Literária do Arco do Cego (1799–1801), Bicentário "Sem livros não há instrução"*. Org. Fernanda Maria Guedes de Campos (et al.); estudos Diogo Ramada Curto (et al.). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda: Biblioteca Nacional, 1999.

CANAVEIRA, Rui (1994) – *História das artes gráficas, vol. I: Dos primórdios a 1820*. Lisboa, Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel, 1994

——— (1997) – *Dicionário de tipógrafos famosos*. Lisboa. Agora Publicações. 1997.

CARVALHO, Ayres (1962) – *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. I e II, Lisboa: Edição do Autor, 1962.

——— (1964) – *Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal*, Lisboa: separata de Belas-Artes n.º20, 1964.

- CANAVARRO, Pedro (1975) – *Imprensa Nacional: actividade de uma casa impressora: 1768–1800*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1975.
- CANHÃO, Manuel (1941) – *Os caracteres da Imprensa e a sua evolução histórica, artística e económica de Portugal*, Grémio Nac. Dos Ind. de Tip. e Fotogravura, Lisboa, Porto e Coimbra, 1941
- COSTA, J.C. Rodrigues da (1925) – *João Batista: gravador português do século XVII (1628–1680)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.
- COSTA, J.C. Rodrigues da (1916) – *Relações de gravadores portugueses em metal nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1916.
- CURTO, Diogo, Ramada (Coord.) (2003) – *Bibliografia da História do Livro em Portugal: Séculos XV a XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.
- D'ALCOCHETE, Nuno Daupias (1962) – *Achegas para uma bibliografia dos Craesbeeck*. Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Vol. III, n.º 2 (Abr. Jun. 1962).
- DESLANDES, Venâncio (1988) – *Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*. Introd. de Artur Anselmo. 3.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. 316, [3] Fac-símile do exemplar de 1888 da Biblioteca da IN-CM.
- DIAS, João José Alves (1996) – *Craesbeeck. Uma dinastia de impressores em Portugal*, Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros e Alfarrabistas, 1996.
- (1994) – *Iniciação à bibliofilia*. Lisboa: Pró-Associações Portuguesa de Alfarrabista, 1994.
- DORFLES, Gilles (1978) – *O design industrial e a sua estética*. Lisboa; Sao Paulo: Presença; M. Fontes, 1978.
- ECO, Umberto (1998) – *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, 7.ªed. Lisboa: Editora Presença, 1998.
- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça (2008) – *Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina, 2008.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean (2000) – *O aparecimento do livro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- FERREIRA, Antero (2001) – *Jean de Villeneuve : a primeira fábrica de fundição de caracteres em Portugal*, Lisboa : Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, 2001.
- GUEDES, Fernando (2001) – *O livro como Tema*, Lisboa: Editorial Verbo, S.A., 2001.
- HAEBLER, Konrad (1903-17) – *Bibliografia ibérica del siglo XV: enumeracion de todos los libros impresos en Espanha y Portugal hasta el ano 1500 con notas criticas*. La Haya: Martinus Nijhoff; Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1903–17.
- JORGE, Alice; GABRIEL, Maria (2000) – *Técnicas da Gravura Artística*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- JURY, David, *O que é a Tipografia?* (2006) – Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.
- JÜSTEN, Helga Maria (2009) – *Incunábulo e Post-Incunábulo Portugueses (ca. 1488 – 1518) (Em Redor do Material Tipográfico dos Impressos Portugueses)*, Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- LAVOURA, Maria Emília (1990) – *Christophe Plantin na Biblioteca Nacional*. Lisboa. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S.2, vol.5, n.º2 (1990).
- LAIRESSE, Gerardo (1801) – *Princípios da arte da gravura*. Lisboa. Typ. Chalcographica Typoplastica e Literaria do Arco do Cego, 1801.
- LEAL, Miguel (2005) – *Ensino artístico e investigação: algumas diferenças operativas*, Boletim da Universidade do Porto, Ano XII, N°37, Fevereiro 2005.

LUPTON, Ellen (2004) – *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

MACHADO, Cirilo Volkmar (1922) – *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, arquitectos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Vitorino Rodrigues da Silva, 1823. [2 fl.], 330 p., [1 fl.]. Reed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MACEDO, Jorge Borges de (1979) – *Livros Impressos em Portugal no séc. XVI. Interesse e formas de Mentalidade*, in Id, Os Lusíadas e a História. Lisboa: Ed. Verbo, 1979.

MADAHIL, António Gomes da Rocha (1954) – *Novos Testemunhos da Actividade Tipográfica de Lisboa no Século Quinze*. In Revista Municipal, Lisboa, 1954.

——— (1942) – *Primícias da arte tipográfica em Coimbra*. – O Instituto. Coimbra: Imprensa da Universidade. Vol.100, 1942.

MALHOTRA (2006) – *Pesquisa de Marketing: Uma Orientação Aplicada*. Quarta Edição, Bookman, Porto Alegre, 2006.

D. MANUEL II (1927) – *Livros Antigos Portugueses 1489–1600 da Biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima*, 3. vol. Londres: Maggs Bros, Impresso na Imprensa da Universidade de Cambridge, 1927.

MARTINS, José V. de Pina (1969) – *Livro português: iconografia*. In Coelho, Jacinto do Prado (dir.) – *Dicionário de literatura*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1969. Vol. 2

——— (1972) – *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento: A Iconografia do Livro Impresso em Portugal no Tempo de Dürer*, in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. V, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

MATOS, Manuel Cadafaz (1998) – *129 Trabalhos Científicos de um Grande Investigador José Vitorino de Pina Martins*. Catálogo de Exposição Bibliográfica, B. N., Lisboa, Março de 1998.

MATTOSO, José (Coord.) (1994) – *História de Portugal. No Alvorecer da Modernidade (1480–1620)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MONTE, Gil, do (pseud.) (1996) – *350 títulos para a história do livro e da leitura em Portugal*. [Em linha]. In Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Maio 1996.

MEIRINHOS, José Francisco, et.al. (coord.) (2006) – *Tipografia Portuguesa do século XVI, nas Coleções da Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2006.

MCMURTRIE, Douglas C. (1982) – *O livro : impresso e fabrico*. 2ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

NORTON, F.J. (1978) – *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501–1520*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

NORONHA, Tito de (1874) – *A Imprensa Portuguesa durante o Século XVI*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.

OLIVEIRA, Manuel Alves (1900) – *O Grande Livro dos Portugueses: 4000 Personalidades em texto e imagem*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1900.

OLIVEIRA, Custódio de (1804) – *Diagnosis tipográfica dos caracteres gregos, hebraicos e árabicos*. Lisboa: Impressão Régia, 1804.

OLIVEIRA Jr., Joaquim Pinto de (1942) – *O primeiro impressor português e a sua obra: estudo biobibliografia*. Porto: Marânus, 1942.

PACHECO, José (1998) – *A Divina Arte Negra. O livro português. Séculos XV e XVI*, Lisboa: Vega, 1998.

——— (2005) – *O Typographo na Contemporaneidade do Designer*. Lisboa: 2005. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

——— (1992) – *Tipologias da decoração do livro impresso em Portugal* (século XV e XVI). In *Colóquio sobre o livro antigo*, Lisboa, 1988, actas. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1992.

PEDRO, Manuel (1946) – *Os Caracteres de Imprensa e a Tipografia Científica*. Porto, Imprensa Moderna, 1946.

PERICÃO, Maria da Graça e FARIA, Maria Isabel (2008) – *Dicionário do Livro – Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra, Ed. Almedina, 2008.

PINTO, Américo Cortez (1948) – *Da Famosa Arte de Imprimissão*. (...), Lisboa, Edit. Ulisseia Lda, 1948.

PEIXOTO, Jorge (1967) – *História do Livro Impresso em Portugal*, Coimbra, 1967.

——— (1971) – *Para uma estética em Portugal dos caracteres tipográficos dos sécs. XVIII-XIX: Joaquim Carneiro da Silva. O Comércio do Porto*. Porto (25 Maio 1971).

——— (1962) – *Relações de Plantin com Portugal: notas para o estudo da tipografia do século XVI*. Revista Portuguesa de História. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1962.

PESTANA e GAGEIRO (2005) – *Análise de Dados para Ciências Sociais – a complementaridade do SPSS*. Quarta Edição, Edições Sílabo, Lisboa, 2005.

RACZYNSKI, Comté A. (1847) – *Dictionnaire historique-artistique du Portugal pour faire à l'ouvrage ayant pour titre "Les arts en Portugal"*. Paris: Jules Renourad, 1847.

REBELLATO, Germano (1980) – *Curso de Artes Gráficas*, 3º edição, Canoas, Editora La Salle, 1980.

REBELO, Fernando (2001) Prefácio. In FONSECA, Fernando – *Imprensa da Universidade de Coimbra. Uma história dentro da História*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2001.

RIBEIRO, Aquilino (1921) – *As primeiras gravuras em livros portugueses*. Anais das Bibliotecas e Arquivos. Lisboa: Biblioteca Nacional. II S., vol. II, nº8, 1921.

SAMPAIO, Albino, Forjaz de (1932) – *A Tipografia Portuguesa no século XVI*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, Diário de Notícias, 1932.

SANTOS, Antonio Ribeiro dos (1856) – *Memoria sobre as Origens da Typographia em Portugal no Século XV e Memoria sobre a Historia da Typographia Portuguesa do Seculo XVI*, in *Memorias de Litteratura Portuguesa*, Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa, Typographia da mesma Academia, 1856.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1935) – *A Abelheira e o fabrico de papel em Portugal: história de uma propriedade de uma fabrica*. Lisboa: Guilherme Graham Jr., 1935.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1997) – *História de Portugal. O século de ouro (1495–1580)*. Lisboa: Editorial Verbo, 1997.

SILVA, Antonio de Moraes; BLUTEAU, Rafael (1789) – *Diccionario da Lingua Portuguesa composto pelo Padre D. Rafael Bluteau / Reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes da Silva*, Lisboa, Officina de Thaddeo Ferreira, 1789

SILVA, Inocêncio Francisco da (1858–1923) – *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1858–1923.

SILVA, Libânio, *Manual do Tipógrafo* (1962) – 2ª ed., Lisboa, Grémio Nacional dos Industriais Gráficos, 1962.

SILVA, Joaquim José Ventura da (1810) – *Regras methódicas para se aprender a escrever os caracteres das letras ingleza, portugueza, aldina, romana, gótica-italica e gótica-germanica acompanhadas de hum tratado completo de arithmética*. 2.a ed., Lisboa: Impressão Régia, 1810.

SILVA, Joaquim Carneiro da (1803) – *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*. Lisboa: Impressão Régia, 1803.



SIMÕES, Maria Alzira Proença Simões,(coord.) (1990) – *Catálogo dos impressos de tipografia portuguesa do século XVI: a coleção da Biblioteca Nacional*. Lisboa: BN, 1990.

SOARES, Ernesto (1951) – *Evolução da gravura de madeira em Portugal, séculos XV a XIV*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1951.

——— (1933) – *A gravura artística sobre metal: síntese história*. Lisboa: [s. n.], 1933. 214 p. B.A. 31 7 V

——— (1971) – *História da gravura artística em Portugal*. Nova ed. Lisboa: Livraria Samcarlos 1971. 2 vol.

——— (1946) – *A ilustração do livro*. In Barreira, João (dir.) *Arte portuguesa: artes decorativas*. Lisboa: Excelsior, [c.1946] Vol. 2 .

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1947-1960) – *Dicionário de iconografia portuguesa*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1947-1960.

VILELA, A. (1992) – *O livro e suas técnicas*. Braga: Ed. Correio do Minho, Parque de Exposições de Braga, 1992.

VILLENEUVE, Jean (1732) – *Primeira origem da arte de imprimir dada à luz pelo primeiros caracteres (1732) Que João de Villeneuve formou para serviço da Academia Real da Historia Portuguesa. Dedicada a ElRey Dom João V. seu Augustissimo Protector*. Lisboa: Oficina de José António da Silva, 1732.

VITERBO, Sousa (1924) – *O movimento tipográfico em Portugal no século XVI (apontamentos para a sua história)*. Coimbra : Imprensa da Universidade, 1924.

——— (1903) – *O papel*. In *Artes industriais e indústrias portuguesas: o vidro e o papel*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1903.

VINDEL, Francisco (1939) – *De la caligrafia a la imprenta, 1440-1480, Homenagem a Gutenberg en su V Centenário*, Madrid, ed. Autor, 1939.

PARTE II  
**CONTEXTUALIZAÇÃO  
HISTÓRICA**



## INTRODUÇÃO

O capítulo que agora se inicia sustenta-se teoreticamente na delongada leitura da bibliografia existente, patente de forma síncrona, para que o saber daí resultante possa tornar clarividente a interpretação a dar aos elementos gráficos impressos nas folhas de rosto.

Enumerados, também, os tipógrafos mais relevantes que exerceram funções em Portugal no século XVI. Contudo, não o faremos sem esclarecer de igual modo os factos que mais se destacaram no panorama tipográfico nacional, bem como as obras onde se expressam características inovadoras como, por exemplo, as primeiras experiências no emprego dos caracteres romanos e itálicos.

Logo que identificarmos os protagonistas nacionais das artes gráficas, adviremos à análise, propriamente dita, das primeiras obras ilustradas de modo a estabelecer uma relação entre o texto das obras e as imagens que o acompanham, com o propósito de apurar o cariz da sua função representativa. Com este intuito, socorremo-nos de documentos, obras e artigos, que apresentam uma reflexão crítica sobre o que acima descrevemos.



#### 4. FACTOS E PERSONALIDADES DA HISTÓRIA DA TIPOGRAFIA

Portugal vivenciou o Renascimento à luz de uma perspetiva dual, onde interesse e ambição traçaram uma rota à conquista de novos mundos e novas culturas, sob a regência de D. João II. Mas também outras culturas empreenderam o percurso inverso, até o território nacional. Os estrangeiros vindos para Portugal, integraram o grupo de tipógrafos responsáveis pela impressão e edição de uma parte considerável das primeiras obras literárias e facultaram ao país a oportunidade de estruturar uma imensidão de referências e influências em todo o contexto socioeconómico e cultural<sup>65</sup>.

Nas obras *A Imprensa Portuguesa Durante o Século XVI* (1874), Tito de Noronha e *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa (...)* (1888), Venâncio Deslandes, seguindo uma perspetiva cronológica, identificam os tipógrafos e o período de tempo correspondente à sua atividade profissional. A partir da seleção e cruzamento de dados, elaboramos o gráfico 3 que permite aferir a sua prevalência e refletir a dinâmica dos tipógrafos de quinhentos.

Na primeira década quinhentista destaca-se a influência da presença alemã, liderada por Valentim Fernandes e seus discípulos, bem como um italiano e seu conterrâneo: João Pedro Bonhomini de Cremona<sup>66</sup>, que exerceu atividade entre 1501 e 1516. Referimos ainda Hermão de Campos, que trabalhou na mesma oficina ou com o mesmo material de Valentim Fernandes, entre 1509 e 1518.

Hermão de Campos, sobre quem já tecemos considerações (na página 46), manteve oficina em Lisboa e imprimiu de moto-próprio ou em parceria com Valentim Fernandes<sup>67</sup> e Roberto Rabelo<sup>68</sup>. No entanto, a mobilidade caracterizava este artista, pois imprimiu ocasionalmente em Setúbal e Almeirim. As suas obras impressas fora da capital foram: a *Regra da Ordem de S. Thiago* (1509), primeira obra conhecida do impressor e única impressa em Setúbal no século XVI; *Regra da Ordem D'Aviz*<sup>69</sup>, que-

<sup>65</sup> Os impressores alemães, em contraste com os Judeus que introduziram a tipografia em Portugal no século XV, adaptaram-se plenamente à sociedade portuguesa, através de projetos na da Casa Real, nas instituições religiosas e com particulares. — In Anselmo, Artur, *Valentim Fernandes ou a mediação na alteridade*. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S.2, vol.2, nº2, 1987.

<sup>66</sup> João Pedro de Cremona ou Buonhomini — Impressor italiano, natural de Cremona, que começou por imprimir em Génova e Florença nos últimos anos do século XV, tendo-se instalado em Portugal a partir de 1501. Pelos anos de 1484-1486 aparece ligado a uma sociedade livreira de Veneza. Trabalhou em Portugal, umas vezes só, outras em sociedade com Valentim Fernandes de Morávia. Em 1501 imprimiu a *Grammatica Pastranae*, comentada por João Vaz; em 1502 o *Sacramental*, de Clemente Sanchez de Vercial; em 1504, de parceria com Valentim Fernandes de Morávia, imprimiu o *Catecismo Pequeno*, de D. Diogo Ortiz; em 1505 *Prosodia Grammaticae*, de Estevão Cavaleiro; em 1512 a *Grammatica Pastranae*, comentada por Pedro Rombo; em 1513 o *Livro e Legenda dos Santos Mártires*; em 1513 é vez de imprimir o *Materiae* de Pedro Rombo; em 1514 Ordenações do Reino, por subestabelecimento de Valentim Fernandes; em 1514 ou 1515 o *Regimento dos Contadores das Comarcas* e em 1517 imprimiu a *Grammatica* de Estevão Cavaleiro. João Pedro de Cremona teve duas marcas tipográficas. Uma delas era um círculo dentro de um paralelogramo com um pequeno triângulo negro ao centro tendo, no terço superior do círculo, uma linha sobre a qual assenta uma cruz. A outra tinha em negativo duas colunas jónicas encimadas por um arco abatido debaixo do qual se encontram os mesmos motivos da primeira marca, mas cercados por uma serpente que morde uma cruz onde se encontra enroscada. — *Dicionário dos Tipógrafos e Litógrafos*, In Romper.com [Em linha, acedida em Mai. 2012]. Disponível em [http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos\\_1072.html](http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos_1072.html).

<sup>67</sup> Hermão de Campos colaborou com V. Fernandes na impressão do *O Compromisso da Confraria da Misericórdia*, Lisboa, 1516.

<sup>68</sup> Hermão de Campos colaborou com Roberto Rabelo na impressão *Flos Sanctorum* em 1514. Sobre este impressor pouco se sabe, supõem-se apenas que terá colaborado com Hermão de Campos como aprendiz.

<sup>69</sup> Relativamente à *Regra da Ordem d'Aviz*, Tito Noronha diz que as obras foram impressas por convite da corte e que, na época da realização destas, encontrava-se provavelmente naquela localidade. A *Regra da Ordem d'Aviz* foi o primeiro livro impresso em Almeirim no século XVI. — In Noronha, Tito, *A Imprensa Portuguesa durante o século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874, p.12.

D. Manuel II partilha a mesma opinião: certamente a residência da corte naquela vila terá sido o motivo pelo que a *Regra da Ordem d'Aviz*, foi im-



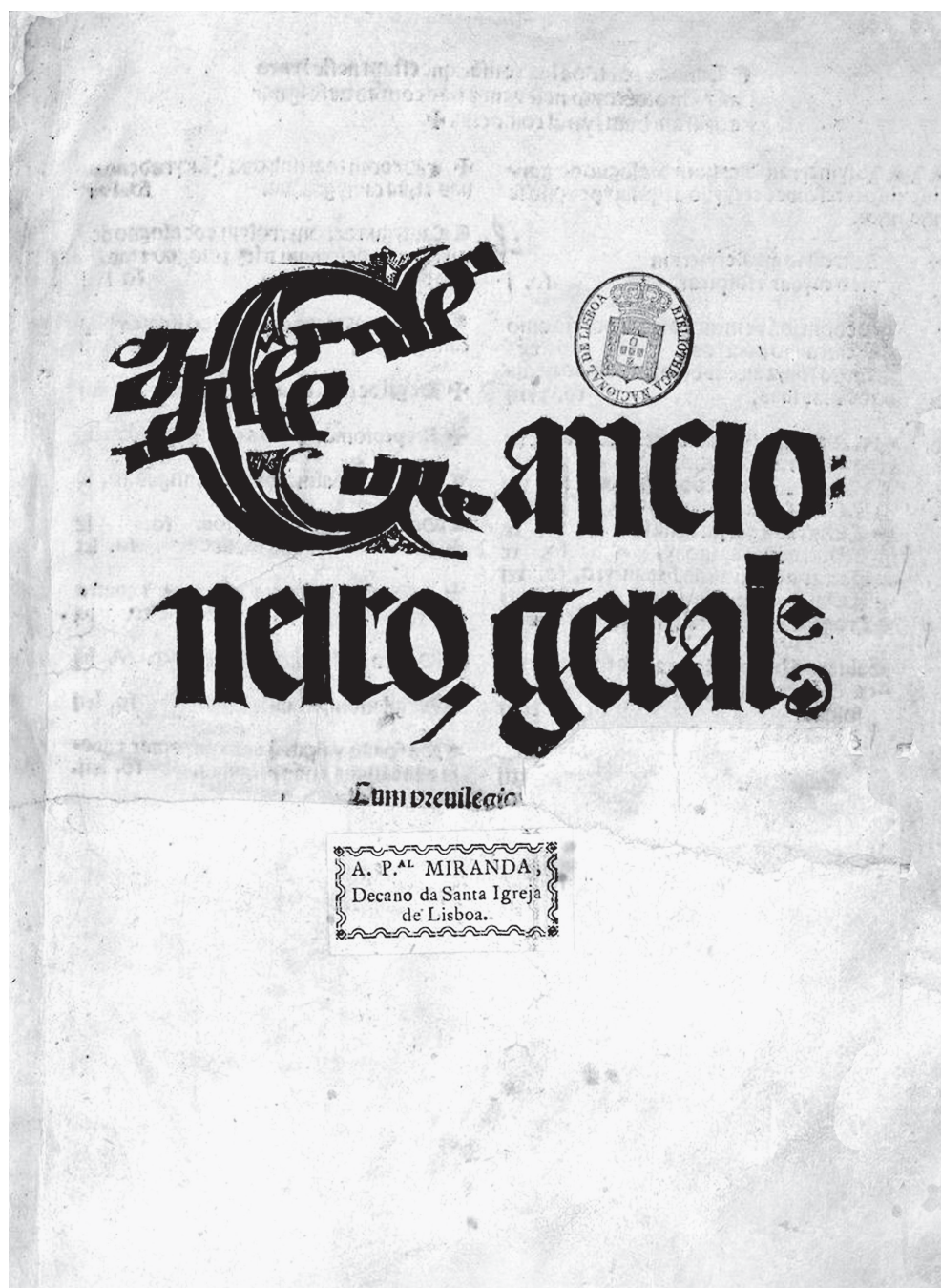


Figura. 10.

Folha de rosto da obra *Cancioneiro Geral*. Autoria de Resende, Garcia de (1470–1536). A impressão da obra teve início em Almeirim e término em Lisboa, por Hermão de Campos, em 1516. O rosto da obra não possui ilustrações.

data de 1516 e, muitos anos depois, em 1580, as *Allegações de Direito*, obras completas que Hermão de Campos imprimiu em Almeirim.

O *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*<sup>70</sup> (figura 10) que o tipógrafo iniciou em Almeirim, no mesmo ano da obra *Ordem D'Aviz*, 1516, foi finalizada mais tarde, em Lisboa. A edição do *Cancioneiro Geral* foi beneficiada com um privilégio real, cujo texto nos fornece indicações precisas acerca dos confrangimentos com que, nesse ano de 1516, o impressor fazia face à concorrência, tanto de artífices instalados em Portugal como de tipógrafos do país vizinho (Anselmo, 1991, p.123).

As obras saídas dos prelos de Hermão de Campos exibem grande abundância de cartelas e maiúsculas ornamentadas, umas vezes a branco sobre o fundo negro, outras a negro sobre fundo branco. Os títulos compostos com um corpo de letra relativamente maior do que os caracteres de texto eram xilotipia, como era comum na época. Os ornatos que aparecem nas obras preconizam ainda um cruzamento com os do século precedente, que continuaram a usar-se até quase ao fim do século XVI (Cruzeiro, 1981 p. 136).

Hermão Campos, sempre impermanente quanto ao espaço de impressão, foi alvo de cogitações por parte de alguns autores. Artur Anselmo menciona que, no caso das obras *Regra da Ordem de S. Thiago* e *Regra da Ordem D'Aviz*, não deixa de ser curioso estarmos perante, em ambos os casos, duas peças fundamentais para as respetivas ordens religiosas e avança que, pelo conteúdo que expressavam, talvez carecessem de revisões constantes e cuidadas, razão que poderia considerar-se suficientemente válida para deslocar um prelo a essas localidades Setúbal e Almeirim (Anselmo, 1991, p.124).

Nas palavras de Tito de Noronha, convém lembrar o que o prelo, que é a mais rudimentar máquina de imprimir, é também pesada, de difícil transporte e faz-se acompanhar por caixotins, xilogravuras e o indispensável papel. O esforço envolvido na deslocação de toda a parafernália requerida pelo processo tipográfico manifestaria, para Tito de Noronha, que as obras pudessem ter sido dadas à estampa a convite da corte que se encontrava, à época, nas referidas cidades (1874, p. 12).

Na asserção de D. Manuel II, a escolha do lugar para impressão de *Regra da Ordem de S. Thiago* foi certamente motivada pela vizinhança com Palmela, à época a vila onde a Ordem se encontrava sediada. É, pois, natural que Hermão de Campos fosse chamado especialmente a Setúbal, por ordem de D. Jorge, Grão Mestre, e do Senhor D. Jorge Duque de Coimbra, filho natural de D. João II, para executar a tarefa de impressão (1927, vol. I, pp. 196-219). A obra *Regra: statutos: e diffinções: da ordem de Sanctiaguo* (1509) contém ainda,

pressa nessa localidade. É provável que o Senhor D. Jorge, Mestre da Ordem, tivesse acompanhando o Rei D. Manuel I a Almeirim e, querendo que os estatutos fossem publicados, chamasse Hermão de Campos para os imprimir. – Manuel II, *Livros Antigos Portugueses / 1489–1600/ da Biblioteca de sua Magestade Fidelissima descrita por S.M.D. Manuel II*, (3 volumes / I / 1489–1539; II 1540–1569; III 1570–1600 e suplemento 1500–1507, Universidade de Cambridge: Maggs Bros, 1929, p. 302.

<sup>70</sup> O *Cancioneiro Geral*, coligido por Garcia de Resende e impresso por Hermão de Campos, em 1516, é uma das obras mais importantes da nossa literatura, o melhor quadro da vida palaciana naqueles tempos e a fonte mais completa de documentação histórica de uma época cheia de interesse. – Manuel II, *Livros Antigos Portugueses / 1489–1600/ da Biblioteca de sua Magestade Fidelissima descrita por S.M.D. Manuel II*, (3 volumes / I / 1489–1539; II 1540–1569; III 1570–1600 e suplemento 1500–1507, Universidade de Cambridge: Maggs Bros, 1929, p. 324.



Figura 11.

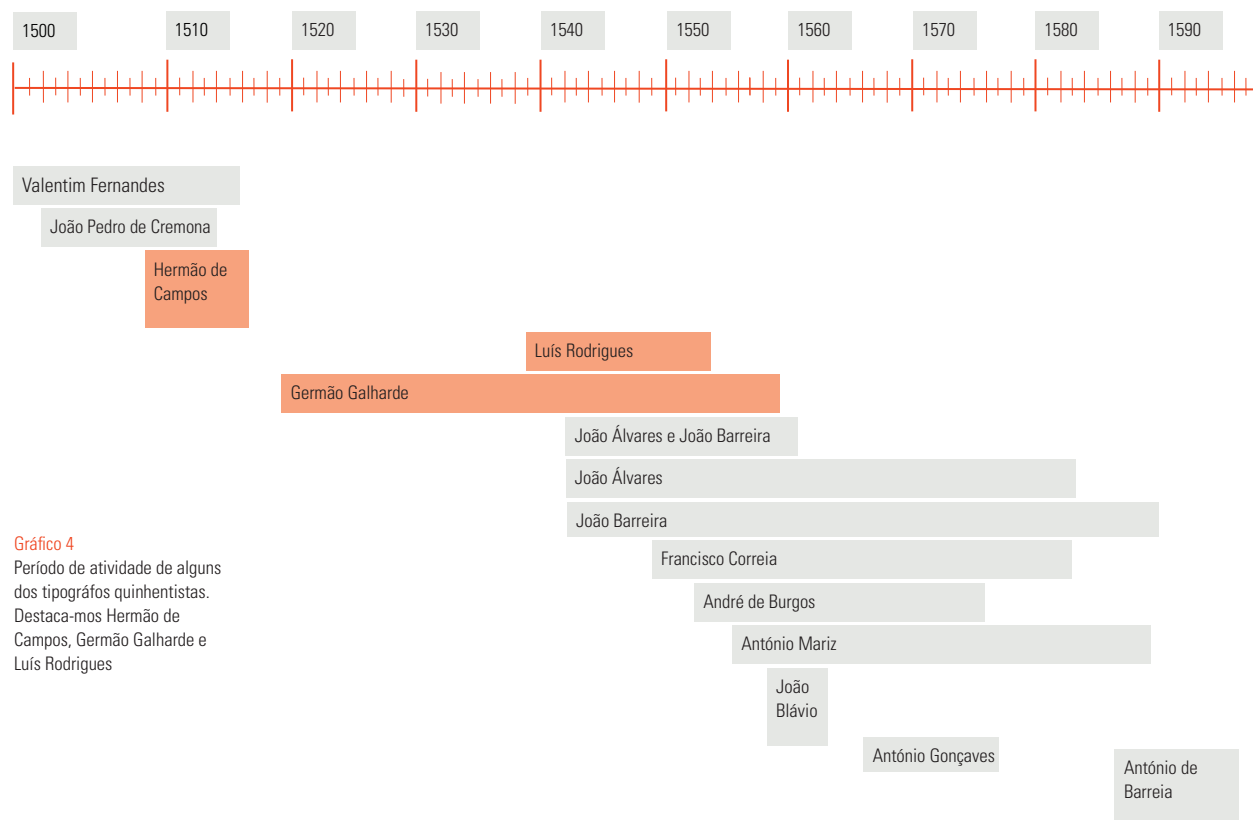
Selo da Ordem de Santiago, estampado na última folha (Cviii) de *Regra: status: & diffinções: da ordem de Sanctiaguo*, impressa em Setúbal, por Hermão de Campos, em 1509. O desenho exhibe uma espada, entre o Sol e a Lua, com a seguinte legenda em volta: *SIGILVM: ORDINIS. ET. MILICIE: SANCTI: IACOBI: D: ESPATA.* – Dias, João, *Iniciação à Bibliografia*, 1984 p. 16  
A figura encontra-se aumentada em relação à escala real.



**Figura 12.**  
Gravura Heráldica impressa na obra *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, por Hermão de Campos, em 1516.

estampado na última folha, o selo daquela ordem religiosa (figura 11). Um pormenor que contribui sobremaneira para o seu cunho inovador, pois, João Alves Dias considera a legenda do selo, impressa em Setúbal por Hermão de Campos, a primeira xilogravura onde aparecem desenhadas frases inteiras em caracteres romanos (Dias, 1994, p. 16).

Há ainda outra mudança protagonizada por Hermão de Campos que consideramos importante realçar: o abandono dos reportórios alemães, ligados ao cenário medieval e a implementação dos modelos renascentistas. O impressor alemão revoluciona, do ponto de vista iconográfico, a decoração do livro português quinhentista quando apresenta uma nova gramática, fruto da influência italiana, como foi o caso da gravura do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, levada à impressão em 1516 (ver figura 12) e onde pode observar-se duas folhas totalmente gravadas, elaboradas com recurso à técnica *fond criblé*<sup>71</sup>, onde figuram motivos renascentistas, tais como candelabros, cupidos e aves (Pacheco, 1998, p. 146)



**Gráfico 4**  
Período de atividade de alguns dos tipógrafos quinhentistas. Destaca-mos Hermão de Campos, Germão Galharde e Luís Rodrigues

<sup>71</sup> Os Franceses usam o termo *fond criblé*, ou crivo em fundo negro, para designar a técnica associada à tendência xilográfica, usada sobretudo em grandes capitais, com recurso a motivos florais, fitomórficos, ou mesmo figurativo zoomórficos e antropomórficos. – In Faria, I. Maria, Pericão, G. Maria, *Dicionário do Livro, Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra. Ed. Almedina, SA, 2008, p.563.



Após Valentim Fernandes e seus associados, veio a estabelecer-se, em Portugal, o francês Germão Galharde, em 1519 ou 1520, inaugura uma fase de exclusividade, pois, por mais de quarenta anos, este foi o principal “animador do comércio de livros” (Anselmo, 1988, p. 468).

Como é visível no gráfico 4, os 40 anos durante os quais Galharde exerceu a atividade tipográfica, entre 1519 e 1560, correspondem à produção de um apreciável número de livros<sup>72</sup>. Porém, no que a atributos diz respeito, as obras do longo tipógrafo são, na convicção de D. Manuel II:

“inferiores às de Valentim Fernandes e João de Cremona, ou mesmo às de Hermão de Campos, que imprimiu em Portugal antes dele, havendo a acrescentar que Galharde serviu-se constantemente dos seus trabalhos, das suas gravuras, letras capitulares iniciais, tarjas, que os seus antecessores tinham empregue nas suas composições, não tendo por consequência a finura dos outros”

D.Manuel II, 1927, vol. I, p. 409

Na primeira metade do século XVI, a aquisição de novo material tipográfico era luxo a que poucos impressores se podiam entregar, quedando-lhes apenas, como hipótese mais viável, a aquisição de equipamento a outro impressor mais velho. Por esse motivo, era comum que elementos gráficos fossem reutilizados, de livro para livro, apresentando diferenças apenas quanto aos esquemas de enquadramento.

Entre 1530 e 1531, Galharde interrompeu a sua costumeira atividade<sup>73</sup> para montar a tipografia do Convento de Santa Cruz<sup>74</sup>. A sua missão incluía também o ensino do ofício aos monges de Santa Cruz, pelo que se manteve na cidade durante um curto período de 9 meses, regressando pouco depois a Lisboa, onde viveu até ao fim dos seus dias. Os primeiros anos da imprensa de Santa Cruz são os mais ativos e também aqueles em que se abrem novos modelos gráficos. Contemporaneamente à instalação da tipografia, a biblioteca é enriquecida pela aquisição de livros impressos, como revela o livro de receitas e despesas do Mosteiro, de Novembro de 1534 a Fevereiro de 1535, onde se encontra lançada a compra de diversas obras didáticas e de formação espiritual, necessários à formação dos cônegos regrantes (Meirinhos, 2001, p. 326).

<sup>72</sup> Para a lista de obras impressas por Germão Galharde, consultar: Anselmo, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926, p. 327.

<sup>73</sup> Nesse mesmo ano foi agraciado por D. João III, com todos os privilégios reais e liberdades dos oficiais mecânicos da Casa Real. Facto que terá havido supostamente, lugar antes da sua ida a Coimbra. – In Deslandes, Venâncio. *Documentos para a História da Typographia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, pp. 14–15.

<sup>74</sup> O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi fundado em 1131 por D. Telo (São Teotónio) e 11 outros religiosos, que adotaram a regra dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho. O novo mosteiro recebeu muitos privilégios papais e doações dos primeiros reis de Portugal, tornando-se a mais importante casa monástica do reino. A sua escola, como uma das melhores instituições de ensino do Portugal medieval, possuía uma grande biblioteca (agora na Biblioteca Pública Municipal do Porto) e um ativo *scriptorium*. Nos tempos de D. Afonso Henriques, primeiro monarca português, o *scriptorium* de Santa Cruz foi usado como máquina de consolidação do poder real. D. Afonso Henriques e seu sucessor, D. Sancho I, foram lá sepultados, o que evidencia a sua importância. Na Idade Média, o mais famoso estudante do mosteiro de Santa Cruz foi Fernando Martins de Bulhões, o futuro Santo António de Lisboa (ou Santo António de Pádua). Em 1220, o religioso assistiu à chegada, ao mosteiro, dos restos mortais de cinco frades franciscanos, martirizados em Marrocos (os Mártires de Marrocos) e decidiu fazer-se missionário e partir de Portugal. Foi no início do século XVI que o rei D. Manuel I ordenou uma grande reforma, que reconstruiu e redecorou a igreja e o mosteiro – fase durante a qual também os restos mortais de Afonso Henriques e Sancho I foram trasladados dos antigos sarcófagos originais para outros túmulos, redecorados em estilo manuelino. – In Mattoso, José (Coord.), *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

Foi por meio desta atividade que, na época de quinhentos, as principais novidades gráficas em Portugal saíram dos prelos do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. É o caso da obra *Antimoria* (1536 [figura 13]), de Aires Barbosa, que além de permitir reviver a época dos estudos das humanidades em Portugal, foi uma das primeiras obras impressas, no nosso país, com caracteres romanos e itálicos<sup>75</sup>.

Para a composição das obras impressas em Santa Cruz foram certamente usados outros livros, já impressos no estrangeiro. Exercício aliás, que permitiu o uso da tipografia com verdadeira elegância e nitidez de impressão nos pequenos volumes dos humanistas nacionais Aires de Barbosa e Jorge Coelho, compostos com caracteres de pequeno corpo mas grande nitidez, em contraste com os góticos, de maior dimensão, usados na maioria dos volumes. Destacamos ainda o cariz intermitente do ritmo de impressão sendo que, mais de metade dos livros foram aí estampados entre 1532 e 1536, data a partir da qual só se imprimiram textos relacionados com o Mosteiro da Congregação de Santa Cruz.

A oficina dos Cónegos Regrantes<sup>76</sup> conservou-se até 1755, ano em que foi deslocada para o convento de S. Vicente de Lisboa, quando D. Sebastião mandou pedir ao prior geral os meios de impressão, com o objetivo de ali se imprimir a bula da cruzada, cujo rendimento deveria ser aplicado às despesas com a guerra de África (D. Manuel II, 1927, p. 120). O último de 20 trabalhos que se conhece foi a imprimir em 1563<sup>77</sup> e o período de maior atividade corresponde a 1536, data a partir da qual os cónegos se limitaram quase exclusivamente a imprimir, de forma esporádica, as suas *Constituições*. As obras estampadas em Santa Cruz são de grande perfeição, em caracteres góticos, redondos e itálicos, com portadas e capitais nitidamente gravadas (D. Manuel, 1927, p. 491).

Apesar dos caracteres romanos se encontrarem em Portugal desde a década de trinta, não foi antes da década de sessenta que estes se impuseram no panorama tipográfico. O público português, ao contrário do italiano e francês, manteve-se fiel ao desenho de letra marcadamente germânica, o gótico, mais por uma questão de gosto do que por motivos económicos.

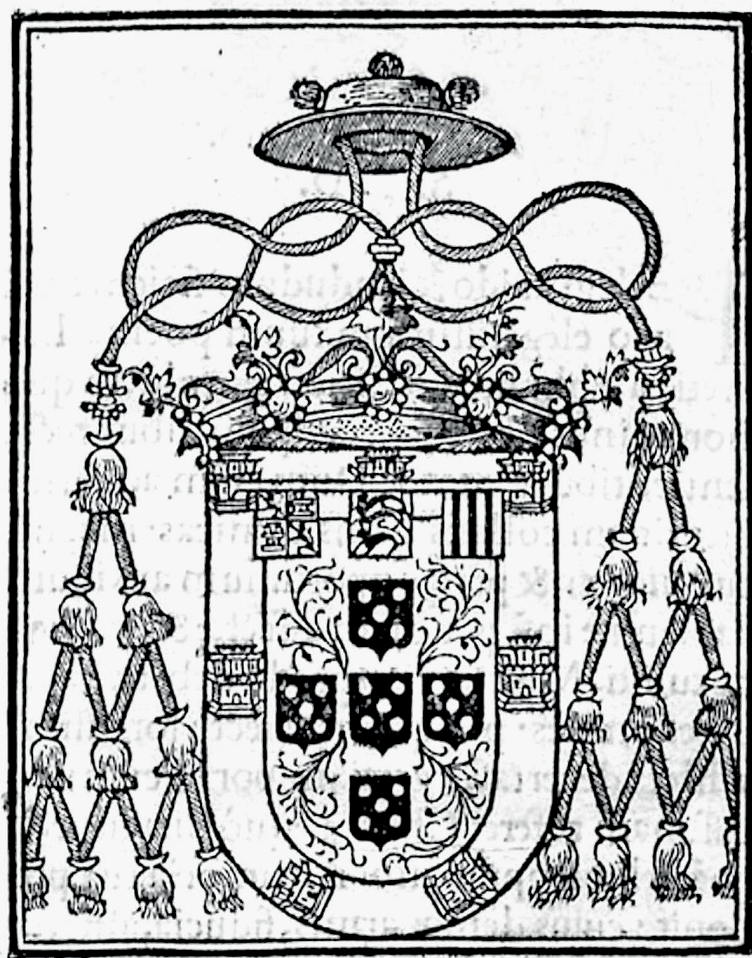
Se em 1536 se publicava em Coimbra a primeira edição impressa com caracteres romanos, em Lisboa, pela mesma altura, imprimia-se ainda com caracteres góticos, reservando os romanos apenas para alguns ensaios ocasionais em títulos e subtítulos.

<sup>75</sup> João Alves Dias alerta para a possibilidade de existir uma outra obra, *Divisionibus et Diffinitionibus, de Boecio* (sem data), que também poderá ter sido uma das primeiras que saíram dos prelos dos cónegos de Santa Cruz. — In Dias, A. J., *Iniciação à Bibliofilia*, Lisboa, Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994, p.18.

<sup>76</sup> Chamam-se cónegos regrantes aos clérigos que faziam os seus votos religiosos, viviam em comunidade e juravam votos de pobreza. Chamaram-se regrantes por seguirem a regra instituída por Santo Agostinho, distinguindo-se de outros clérigos autóctones. Em 1131, foi fundado o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, tendo os seus membros, em 1134, aderido à regra agostiniana, de acordo com o modelo da organização de S. Rufo de Avinhão. Passou, então, a congregação a designar-se dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. O ensino foi uma das mais notáveis missões. — In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Página Editora/Editorial Enciclopédia, Zairol, 1981, vol. VII, pp.404-405

<sup>77</sup> Para a lista completa consultar: Anselmo, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926, pp.120-126.





ARIII BARVOSAE  
Lusitani Antimoria.

Eiusdem nonnulla Epigrammata.

Figura 13.

Folha de rosto de *Antimoria*.  
Autoria de Barbosa, Aires  
(1456–1530), Impresso em  
Coimbra pelos Cônegos de  
Santa Cruz (1530–1577), em  
1536 [dim. real: ≈ 9 x 15 cm];  
gravura [dim. real: ≈ 7 x 8,5 cm].

Nos primeiros passos da indústria tipográfica e editorial quinhentista, os textos a levar ao prelo eram previamente escolhidos entre os manuscritos de maior procura. É nesta contingência que surge a função de editor e a tarefa de auscultação de mercado. Quanto à produção de obras e respetiva divulgação, eram tarefas que, quase sempre, ficavam concentradas nas mãos do tipógrafo (Anselmo, 1997, p.77), facto que, como já sucedera com Valentim Fernandes e Germão Galharde, voltaria a acontecer com Luís Rodrigues<sup>78</sup>.

No que diz respeito à comercialização da época, as tarefas de editor, tipógrafo e livreiro acham-se comumente confundidas. É, todavia, necessário ressaltar que nem todos os indivíduos considerados «livreiros» seriam também tipógrafos, tal como explica Deslandes Venâncio na sua obra<sup>79</sup>.

A partir de 1539 encontramos registo da atividade de Luís Rodrigues, tipógrafo responsável pela impressão de *Ordenação*, nesse mesmo ano, a qual foi encomendada a João Cromberger<sup>80</sup>, em Sevilha<sup>81</sup>. Depois de concluir o trabalho, desloca-se a Paris onde se abastece de material tipográfico, caracteres e estampas. Contrata também pessoal especializado, no qual se inclui o tipógrafo francês Raollet Dubois, por dois

<sup>78</sup> Luís Rodrigues foi impressor português que trabalhou em Lisboa, pelo menos entre 1539 e 1554. É considerado um tipógrafo renascentista, um pouco à maneira italiana. Foi também livreiro da casa real. A sua marca tipográfica era um grifo enroscado a um tronco, com a legenda *Salva vitae* e o seu nome Ludovicus Rodvici. Dele se conhecem mais de 50 trabalhos gráficos, quase exclusivamente em tipos góticos e itálicos. Entre as suas obras mais importantes contam-se a *Grammatica da Língua portuguesa com os mandamentos da santa madre igreja*, de 1539; *Ho Preste loam das índias*, de 1540 e *Ley que manda deusar das pessoas que teuerem ajuntamento carnal com suas parentas e affins(...)*. Alguns autores afirmam que Luís Rodrigues não foi tipógrafo, mas apenas proprietário de oficina tipográfica. Porém, nos seus últimos trabalhos é mencionado o título de escudeiro da casa real e tipógrafo régio. – *Dicionário dos Tipógrafos*, in Romper.com [Em linha, acedido em Jan. 2012]. Disponível em [http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos\\_4899.html](http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos_4899.html).

<sup>79</sup> Cf. *Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*. [compil.] Venâncio Deslandes; introd. Artur Anselmo. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, obra que consiste num inventário dos nomes e bibliografia sumária dos tipógrafos, livreiros e editores que trabalharam em Portugal entre o século XVI e XVII.

<sup>80</sup> João Cromberger (?- 1540) era proveniente de uma família de tipógrafos alemães que trabalhou em Sevilha na primeira metade do século XVI. Também conhecidos como Corenbenger, Kronberger, Kroneberger ou Chronberger. Jacobo ou Jacome Cromberger teve oficina naquela cidade onde, entre 1502 e 1528, onde deu à estampa alguns dos mais belos livros góticos impressos em Espanha. Jacobo também trabalhou em Portugal. Em 1508 o rei D. Manuel I de Portugal concedeu-lhe autorização para imprimir no país. Jacobo imprimiu então em Évora e em Lisboa, cidade onde viria a falecer em 1528. Jacobo nunca abandonou Sevilha, embora tenha viajado várias vezes a Portugal. Eram empregados seus que, com material tipográfico da empresa sevilhana, realizaram impressões em Portugal. Jacobo Cromberger imprimiu, em Portugal, uma versão revista de *Ordenações*. De acordo com os colofões presentes em *Ordenações*, o primeiro e o quarto tomos foram impressos em Évora e, o segundo, terceiro e quinto volumes, foram executados em Lisboa. Jacobo Cromberger foi casado com Comincina de Blanques, viúva de Ungut. Teve três filhos: Francisco, que faleceu muito jovem, João (Juan) a quem cedeu o negócio através de uma doação inter vivos, e Catalina. Em início de atividade, Jacobo Cromberger fez sociedade, em 1503, com Stanislaio Polono, mas em 1504 já trabalha sozinho, depois de ter adquirido o material gráfico daquele. Jacobo e Polono imprimiram, em 1503, o *Livro de Marco Polo*, numa tradução de Fernández de Santella; *Lógica*, de Pedro Hispano; *Opera*, de Aulio Persio Flaco e o *Tractado de la inmortalidad del ánima*, de Fernández de Santaella. Em 1504 Cromberger imprimiu *Carmen Pascale de Celio Sedulio*, seguido de obras como: *Vocabularium*, em 1506; *Missale hispalense*, em 1507; as *Ordenanzas de Alfonso de Montalvo*, em 1508; *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro; *Coplas de Mingo Revulgo*, em 1510; *Las CCC*, de Juan de Mena, e *Historia de los amantes*, de Eneas Silvio Piccolomini, ambas impressas em 1512; *Crónica de España de Diego de Valera*, em 1517; *Suma de geographica*, de Martín Fernández de Enciso, em 1519 e *Libro llamado Fiameta de Boccaccio*, em 1523. Em 1525 transfere a oficina para o seu filho, Juan, embora Jacobo continue a imprimir, umas vezes só, outras acompanhado do filho, pelo menos até ao ano de 1528. – *Dicionário dos Tipógrafos e Litógrafos*, in Romper.com, [Em linha, acedido em Jan. 2012]. Disponível em [http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos\\_4899.html](http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos_4899.html).

<sup>81</sup> Sendo livreiro de D. João III, Luís Rodrigues obteve, em 1533, um alvará régio para impressão das *Ordenações do Reino*. Segundo Artur Anselmo, de cada vez que a Casa Real dava ordens para se imprimir uma edição das leis do reino, agitavam-se as águas mornas da vida editorial portuguesa, pela razão simples de que, sendo anormalmente elevada a tiragem da obra, 1000 exemplares de cada conjunto de cinco volumes, isto é, 5000 exemplares na totalidade, eram também elevadíssimos os lucros auferidos pelos agentes comerciais encarregados da edição. Para este lucrativo empreendimento, Luís Rodrigues não hesitou em subempregar a encomenda a Germão Galharde. Mas *Ordenações* era objeto de almejo por todos os impressores da época devido às prebendas merecidas pelo seu produtor. A este respeito lembramos o que aconteceu com Valentim Fernandes, que fez parte maior da sua fortuna, entre 1512 e 1514, com a primeira e segunda tiragem de *Ordenações Manuêlinas*, tendo o rei permitido que se lhe pagasse o contrato em maçãs de noz moscada e em pigmenta. – in Anselmo, Artur, *Estudos de História do Livro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, pp. 77-78.

anos (Anselmo, 1997, p. 78). Durante cerca de onze anos, entre 1539 a 1549, como é demonstrado no gráfico 4, saíram dos prelos de Luís Rodrigues cerca de 50 espécimes<sup>82</sup>, algumas de acentuada tendência humanística<sup>83</sup>.

E não se dirá – como o fez André de Resende, com alguma prosápia – que Luís Rodrigues foi um editor descuidado, simplesmente interessado em realizar bons negócios. Se dúvidas houvesse a este respeito, bastaria a qualidade estética de certas obras impressas sob a direção de Luís Rodrigues, para contrariar esta tenção. Neste âmbito, à semelhança de Anselmo, subscrevemos as palavras de Venâncio Deslandes, segundo o qual a oficina de Luís Rodrigues «foi uma das que mais contribuíram para o progresso da arte tipográfica em Portugal» (cf. cit. Anselmo, 1997, p. 84).

Já desde finais do séc. XV que diversas universidades da Europa procuravam possuir tipografias ou, pelo menos, tipógrafos que para si trabalhassem mediante o estabelecimento de contratos onde se definiam direitos e obrigações mútuas, tais como cedência de prioridade para as obras académicas ou o usufruto de supletivos privilégios para os tipógrafos, em adição à remuneração material pelo seu trabalho.

A origem da Imprensa da Universidade de Coimbra<sup>84</sup> remonta ao alvará de D. João III, que a 21 de Março de 1548 autorizava um contrato com impressores privilegiados da Universidade: João de Barreira<sup>85</sup> e João Álvares<sup>86</sup>. Pese embora o estabelecimento dos dois tipógrafos em Coimbra desde 1542, só em 1548, por provisão de D. João III, foi confirmada a comissão e fundação da imprensa daquela Universidade. A imprensa era propriedade Real e os impressores pertenciam à Universidade, sem que para isso houvesse necessidade de abandonar a sua atividade independente. Assim, a dupla de tipógrafos João de Barreira e João Álvares, além de exercerem a sua atividade profissional na oficina da Universidade, trabalhavam em parceria com outras cidades do país, como Lisboa, Braga e Coimbra. Antes do contrato com a Universidade ser firmado, os tipógrafos haviam, ambos, oficina própria, fazendo jus à sua reputação como profissionais experientes no ofício impressor.

<sup>82</sup> Cf. Anselmo, António Joaquim. *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926, p.2004.

<sup>83</sup> Como as que foram assinadas por João de Barros, António Luís, Bartolomeu Filipe, André de Resende, Francisco Álvares, Jorge Coelho, Erasmo, D. Jerónimo Osório, Frei João Soares, Duarte Pinhel, Francisco de Monçon e Damião de Góis.

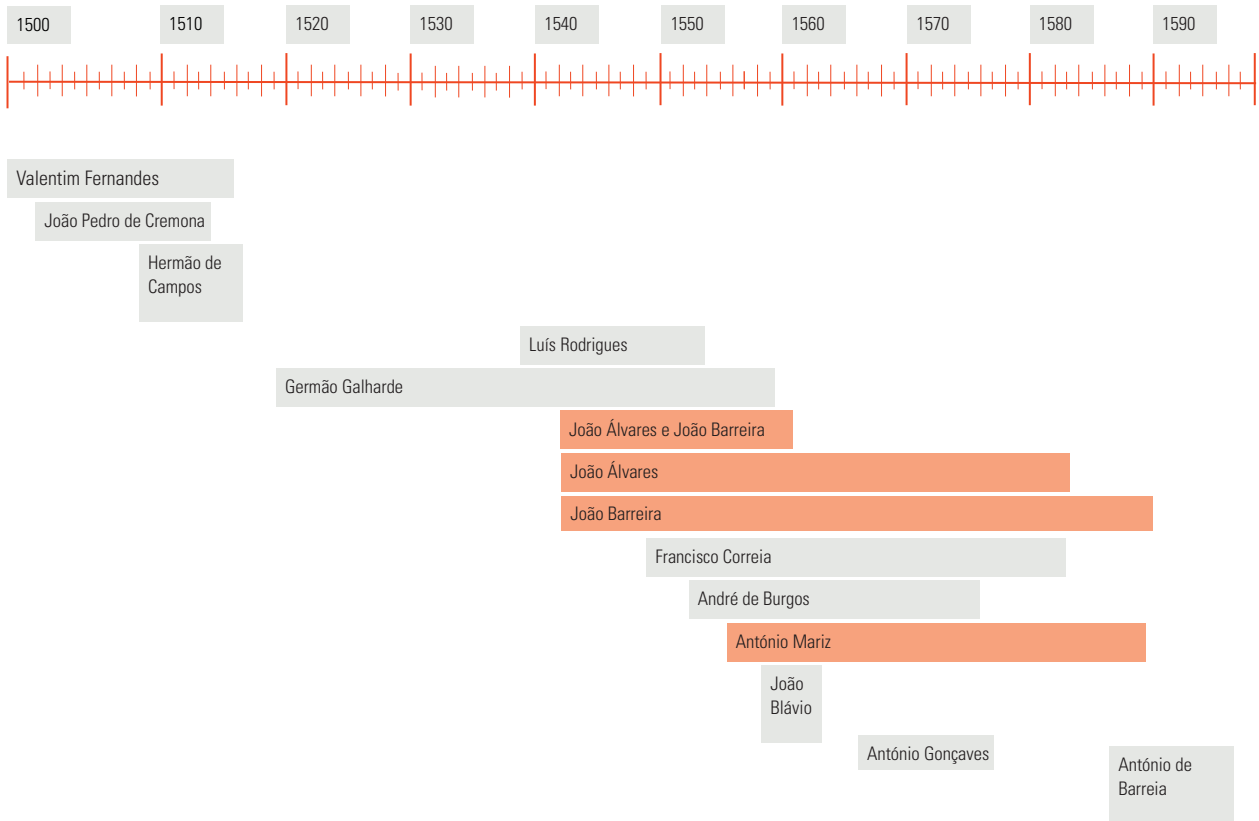
<sup>84</sup> A bula do Papa Nicolau IV, datada de 9 de Agosto de 1290, reconheceu o Estudo Geral, com as faculdades de Artes, Direito Canónico, Direito Civil e Medicina, ficando reservada a Teologia aos conventos Dominicanos e Franciscanos. A universidade, inicialmente instalada na zona do atual Largo do Carmo, em Lisboa, foi transferida para Coimbra, para o Paço Real da Alcáçova, em 1308. Voltou em 1338 para Lisboa, onde permaneceu até 1354, ano em que regressou para Coimbra. Ficou nesta cidade até 1377 e regressou a Lisboa nesse ano. Permaneceu na Capital portuguesa até 1537, data em que foi transferida definitivamente para Coimbra, por ordem de D. João III. –Serrão, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1997, pp. 357-360.

<sup>85</sup> Segundo Tito de Noronha, João de Barreira era de origem espanhola. O autor menciona um Afonso Barreira, que teve prelos em Sevilha em 1569, e um André Barreira que imprimia em Córdova em 1598. – In Noronha, Tito de, *A imprensa Portuguesa durante o século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874, p. 27.

Inocêncio da Silva atribui a Barreira *mui honroso nome*, e um dos que mais notáveis se fizeram entre nós no século XVI. – In *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa : Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1973, vol. III, pp. 317-318.

<sup>86</sup> João Álvares (?–1586) foi impressor português, natural de Salgueiro (Aveiro), ativo em Coimbra. Exerceu o seu ofício em Lisboa, Braga e Coimbra, de 1542 até 1586, data de sua morte. João Álvares casou com Medea Gil de Coimbra. Tiveram dois filhos: Isabel João, que casou com o impressor António de Mariz, e o licenciado Cristóvão João, deputado do Santo Ofício na Inquisição de Coimbra. Residiu nesta cidade, na Rua das Fangas e nos Paços d'el rei. – In Deslandes, Venâncio, *Documentos para a História da Typographia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, p. 55.

Gráfico 5.  
Período de atividade dos  
tipógrafos quinhentistas, da  
imprensa da Universidade de  
Coimbra.



João de Barreira exerceu atividade entre 1542 e 1590, em Coimbra, Lisboa e Braga<sup>87</sup>, ora de moto-próprio, ora em parceria com João Álvares. Conquistou os títulos de Impressor do Rei e de Impressor da Universidade, juntamente com o seu associado. Foi também impressor da Companhia de Jesus e pensado como o mais “opulento” dos tipógrafos do século XVI (Deslandes, 1888, p. 57).

Nas suas obras, Barreira aplicou caracteres góticos, romanos e itálicos. São publicações tidas como importantes, tanto pelo seu valor histórico como pelo seu valor literário. A nível

<sup>87</sup> Da sua passagem por Braga só temos conhecimento de Barreira ter publicado uma obra, *Breviarium Bracharefe*, 1549. Mesmo essa, imprimiu-a em parceria com João Álvares, com quem teve sociedade num período de 25 anos. Contudo, durante esse período de colaboração artística, também trabalhou por conta própria, e atualmente (2010) o espólio da BN e BPMP, contém dezenas de edições impressas, exclusivamente com o seu nome. Apesar de nada sabermos acerca das suas origens familiares, especula-se que era natural de Espanha.



gráfico, algumas da produções de Barreira apresentam uma cuidada e harmoniosa imagem mas outras, parecem ter sido executadas apressadamente, sem apresentar o cuidado e a beleza que assinalaram os primeiros tempos “*da nobre arte impressoria*” (D. Manuel II, 1927, vol.II, p.209).

A Universidade conservava o cuidado de celebrar novos contratos que lhe consentissem dispor do serviço dos tipógrafos privilegiados. Contratos esses de caráter vitalício, que invariavelmente derivavam na assunção das responsabilidades contratuais por parte dos herdeiros do impressor, aquando do seu falecimento.

António Barreira alcançou condição semelhante. Sendo filho de João de Barreira e aprendiz na oficina de seu pai, gozou, em 1587, do estatuto de tipógrafo privilegiado da Universidade de Coimbra. Mas, como este não tivesse muito sucesso como tipógrafo, à morte de seu pai (João Barreira), em 1590, o tipógrafo António Mariz<sup>88</sup> ocupou o seu lugar. Este último era preferido pelos jesuítas e tornou-se um dos mais ativos tipógrafos da segunda metade de quinhentos, em Coimbra, Braga, Cernache de Alhos e Leiria. Segundo Deslandes, consta que o tipógrafo-livreiro de Coimbra se fornecia de impressões da oficina de Plantin por intermédio de Pedro Moreto, joalheiro, flamengo, estabelecido em Lisboa (Deslandes, 1988, p.94)

Nos primeiros 50 anos de efetuação da imprensa da Universidade de Coimbra sobressaem, como tipógrafos, João de Barreira e António de Mariz, pela soma quantidade e pelos atributos das obras dadas aos prelos. Os caracteres góticos estão presentes na maior parte das obras iniciais mas, progressivamente, acabam por figurar também caracteres romanos e itálicos.

Outro dado que avulta do Portugal quinhentista é a implementação da imprensa em outras cidades do país. Entre estas, Évora figura como centro de relevo e ocupa o terceiro lugar no que à atividade tipográfica diz respeito. Foi com a atividade do impressor André de Burgos<sup>89</sup>, a partir de 1553, que Évora passou a fruir de uma oficina tipográfica, a laborar

<sup>88</sup> António Mariz (?–1559) obteve o mesmo privilégio, concedido por D. Sebastião (1554–1578), em 25 de Agosto de 1572, aos padres da Companhia de Jesus. Teve oficina em Braga e Coimbra e loja de livros em Lamego. O privilégio consistia em “que ninguém pudesse imprimir, nem trazer de fora, nem vender quaisquer livros compostos, ordenados, ou tresladados por eles, sem sua aprovação, sob pena de perder os dictos livros que lhe fosses achados, e trinta cruzadas de multa. António de Mariz imprimiu, em 1571 e 72, a segunda edição de algumas ditas obras do celebre cosmógrafo Pedro Nunes. Imprimiu, em 1572, *Petri Nonni Salacienis de arte atque ratione navigandi libti duo*, adicionando, no mesmo volume, os livros referidos do autor, impressos também por António de Mariz em 1571, *De erratis Orontii Finaei*, e *De crespusculis*. – In Deslandes, Venâncio, *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*, reprod. em fac-símile, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1888, pp. 91-94.

<sup>89</sup> Andrés ou André de Burgos (?–1576). Alguns autores afirmam terem existido dois tipógrafos com o nome Andrés de Burgos, pois são conhecidos impressos em que aparece o seu nome e que, no entanto, são provenientes de várias cidades, como Burgos, Granada, Sevilha e Évora, entre 1503 e 1580 – um período demasiado extenso para corresponder a um só impressor. Para os autores, o primeiro Andrés de Burgos começou a trabalhar em Burgos a partir de 1503. Em 1518 começou a trabalhar em Granada, onde levou aos prelos *Los claros varones de España*, de Hernando del Pogar; *Thesoro de los pobres en medicina y cirugía* (1519), do Papa João XXI e *Libro de medicina llamado Macer*, de Arnaldo de Vilanova. Segue-se, ao que parece, um interregno, pois apenas temos conhecimento de uma obra impressa por Andrés de Burgos em Granada, no ano de 1529, o *Liber super predicamento aristotelis*, de Juan Clemente. Depois aparece, em 1541, um Andrés de Burgos a imprimir em Sevilha. Pensa-se, por esta razão, que este Andrés de Burgos não é a mesma pessoa que imprimiu em Burgos e Granada, até porque as características dos impressos realizados por um e outro são diferentes. Em Sevilha, o impressor instala-se na paróquia de S. Salvador mas em 1548 muda-se para a de S. Isidro. As obras gráficas que imprime, embora em reduzido número, são de excelente qualidade gráfica. Em Sevilha imprime, em 1541, uma edição das *Trece cuestiones de amor*, de Boccaccio, com o título *Laberinto de amor*. Depois realiza a impressão de *Tractado llamado fructo de todos los antos*, (1542), de Ruy Diaz de Isla, *Crónica del sereníssimo rey don Juan el segundo* (1543), de Fernán Pérez de Guzmán, *Propalladia* (1545), de Bartolomé Naharro, *Sevillana medicina*,

de forma regular. O gráfico 5 mostra que o supramencionado tipógrafo exerceu atividade até 1579. Segundo Jorge Peixoto, André de Burgos não primava pela perfeição. O tipógrafo trabalhara também em Sevilha, donde se conclui que as duas cidades meridionais mantinham estreitas relações no capítulo da tipografia (Peixoto, 1967, p. 15).

André de Burgos deslocou-se para Évora e ascendeu a primeiro tipógrafo do Cardeal D. Henrique, como indica Deslandes:

«André de Burgos vexino de Granada, estante em Seuilla, impresor de livros, que veio para Évora, onde assentou domicilio, e poz officina de impressão, acaso na mesma rua que ali ainda hoje relembra o seu appellido; esta officina, a primeira que houve n´aquella cidade, e que logo n´uma das suas primeiras, se não na sua primeira impressão, foi, pela variedade de seus caracteres typographicos, recommendada á attenção do cardeal infante por André de Rezende, a manteve o notável typographo desde 1553 até 1579.»

Deslandes, 1888, p. 135

O precursor tipógrafo de Évora fez-se notar “pela variedade de seus caracteres typographicos”, escreveu Deslandes, levando a concluir que foi a diversidade e não a perfeição que contribuíram para a reputação que o precedia. João Blávio<sup>90</sup>, tipógrafo contemporâneo de André de Burgos, imprimiu mais de 50 obras entre 1554 e 1563<sup>91</sup>. Tendo atividade durante o reinado de D. Sebastião, João Blávio recebeu, a 6 de Outubro de 1558, licença de isenção do pagamento de direitos para importar material tipográfico. Tratava-se, porém, de uma licença com limitações no que atendia às quantidades de material adquirido, quedando ao tipógrafo, apenas a liberdade de importar caracteres tipográficos sem restrições, pelo que se pode ler no parágrafo abaixo:

«havendo respeito ao beneficio e utilidade que tirava o reino da conservação da sua impressão em Lisboa insenção por dois anos de direitos do papel, tintas, baldreus<sup>92</sup> e letras que importasse para “despeza e meneio” da sua officina, não passando, em cada ano, de quinhentas resmas de papel, dois quintaes de tinta, e sem limitações para os caracteres tipográficos, que seriam livres quantos recebesse.»

Deslandes, 1888, p. 96

de Juan de Avión (1545), *Comedia Tebaida e Suma de geographia*, ambas impressas em 1546, *Historia del valiente caballero don Florambal de Lucea*, impressa em 1648. Em 1557 aparece em Portugal um Andrés de Burgos a imprimir, concretamente na cidade de Évora. As opiniões dividem-se quanto a se este será o mesmo que trabalhou em Sevilha. Certo é que um Andrés de Burgos imprimiu em Évora, chamado porventura pelo Cardeal D. Henrique, que era Arcebispo da cidade. Andrés de Burgos intitulava-se, aliás, impressor e cavaleiro da casa do infante D. Henrique. In *Dicionário dos Tipógrafos e Litógrafos* [Em linha, acedida em Mai. 2012]. Disponível em [http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos\\_1072.html](http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos_1072.html).

<sup>90</sup> João Blávio (1554–1563), impressor alemão, natural de Colónia, que se estabeleceu em Lisboa, onde foi Impressor Régio do rei Sebastião. Imprimiu mais de 50 obras. As suas impressões, produzidas tanto em caracteres góticos como em romanos e itálicos, destacam-se pela nitidez e boa qualidade. Usou como marca tipográfica um escudo com três garras em roquete e, no centro, uma estrela de seis pontas, tudo suportado por dois ursos. Ao alto a marca continha as iniciais I. B. - In Anselmo, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926, pp. 83-96.

<sup>91</sup> Cf. Anselmo, António Joaquim. *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926, pp. 83-96.

<sup>92</sup> Baldreu, derivado do castelhano Baldrez, pele de luvas com que os tipógrafos formavam as balas, pequenas almofadas com cabo de madeira, cheias de lã ou estopa, para não molestar a letra, de que se serviam para dar tinta. - In Deslandes, Venâncio, *Documentos para a História da Typographia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, p. 96.



Ainda mais se demonstra, no parágrafo acima, que os materiais usados nas tipografias, como papel, tinta, ferramentas e, em especial, os caracteres tipográficos, não derivavam de produção nacional, mas de importação.

A relação entre os tipógrafos e o Santo Ofício revestia-se de grande delicadeza. João Blávio foi preso em 1561 sob acusação de ter levado aos prelos falsas bulas, em Espanha. Apesar disso, não foi vítima de segregação pela sociedade, como comumente acontecia, mas foi enviado para trabalhar em Évora pelo Inquisidor Geral (Azevedo, 1913, p. 71-88).

Não daremos por concluído o presente capítulo sem mencionar António Gonçalves, tipógrafo que houve a honra de imprimir a primeira edição de *Os Lusíadas*, o poema épico de Luís de Camões. O impressor é citado por Venâncio Deslandes (1888) como assistente de Duarte Nunes de Leão a quem foi concedida a licença de impressor em 1564. Deslandes afirma que a tipografia de Gonçalves nunca conheceu, apesar da importante obra que imprimiu, a proeminente reputação que é atribuída à de outros impressores:

«Nenhuma lembrança achámos apontada das particularidades da vida e pessoa de António Gonçalves, impressor de livros em Lisboa. A sua typographia, que parece haver sido estabelecida n'esta cidade pelos annos de 1568 ou pouco antes d'elles, e que nunca alcançou tal nome que chegasse a ser afamada entre as do seu tempo, coube todavia a invejada gloria de tirar a primeira estampa dos Lusíadas, do eminente epico Luiz de Camões.»

Deslandes, 1888, p. 101

Contudo, Joaquim Anselmo descreve António Gonçalves como um tipógrafo notável, que imprimiu sempre em Lisboa e cuja atividade se desenvolveu entre 1566 e 1576, tempo este durante o qual produziu uns 27 ou 28 títulos, com caracteres redondos e itálicos, alguns dos quais de excelente qualidade. Alguns dos rostos das suas impressões são gravados em metal (1926, p. 194).

Na aceção de José Pedro Machado, mediante uma análise às obras de António Gonçalves, pode inferir-se o prestígio de que gozava a sua oficina tipográfica, fundamentado nas possibilidades técnicas e na competência dos seus artífices e de quem os dirigia. Para Joaquim Anselmo, este é um “impressor notável” (1972, p. 5).

Figura 14.

Primeira edição de *Os Lusíadas*, de 1572, ano em que saíram duas edições do poema épico. Impresso em Lisboa, por António Gonçalves



## 5. OS PRIMÓRIDOS DA ILUSTRAÇÃO BIBLIÓGRAFICA

A tipografia nasceu numa era de transcrição e confusão, numa época em que poderosas forças<sup>93</sup> modificavam o curso da civilização. Esta arte acelerou o processo de transformação, prestando-se ao papel de largamente propalar o conhecimento e o saber.

O Homem começou a imprimir livros decorados pouco depois de ter aprendido a imprimi-los com caracteres móveis, de metal. Havia duas maneiras de os tornar mais interessantes e atraentes aos leitores: uma, pela ilustração e a outra, pela ornamentação. Aconteceu, porém, que esta última foi a primeira a ser adotada, desde as mais toscas experiências da tipografia até ao ponto mais alto da fabricação.

O surgimento dos primeiros ornatos individuais ficou registado nas grandes letras iniciais, gravadas em madeira ou metal, que começaram por exhibir elementos modestamente decorados para paulatinamente adotarem contornos mais minuciosos, até atingir formas acintosamente adornadas.

A cercadura que ornamentava as folhas de rosto dos livros exhibia delicados contornos desenhados mas, a maioria, possuía desenho a branco, com motivos florais em fundo preto. Seguindo o modelo dos manuscritos, cada página, quer do texto, quer da ilustração ou de uma combinação de ambos, tinha uma cercadura decorativa, vulgarmente feita de quatro ou mais pranchas. A maioria esculpia-se em madeira, embora se usasse muitas vezes o metal (Mcmurtie, 1932, p. 292). Estas xilogravuras instituíram um padrão na ornamentação de livros que, conquanto não fosse definitivo, foi subsistindo sem rival até à época de William Morris<sup>94</sup> e seus discípulos.

Nos primeiros exemplares ilustrados dos livros portugueses, os espaços em branco, que tradicionalmente se achavam embelezados por iluminuras<sup>95</sup>, eram agora preenchidos mediante a aplicação de letras capitulares/iniciais xilográficas, letras essas que poderiam ostentar-se envolvidas por elementos fitomórficos, zoomórficos, antropomórficos e heráldicos. Na sua génese, o desenho de gravuras procurou estabelecer uma relação entre o elemento figurativo e a obra em que figurava e, segundo João Alves Dias, as primeiras capitulares gravadas em Portugal serviram a esse objetivo particular. Eram ideadas com recurso a elementos da heráldica, porém, como tal prática excluísse a sua utilização em diferentes obras, foi imperioso dar cedência a outras temáticas, aplicáveis em detalhes ornamentais (1994, p. 25).

<sup>93</sup> Intelectualmente, a Europa foi agitada por duas forças. O movimento religioso, entre as classes média e baixa, mais tarde culminou na Reforma Protestante e o movimento do Humanismo.

<sup>94</sup> William Morris (1834 – 1896) foi um dos principais fundadores do Movimento das Artes e Ofícios britânico. Era pintor – de papéis de parede, tecidos padronizados e livros – além de escritor de poesia e ficção e um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra. – *William Morris*, [Acedida em Ago. 2012]. Disponível em <http://www.morrisociety.org/morris/bio-salmon.html>

<sup>95</sup> No seguimento da tradição medieval, em que a primeira letra de um texto era iluminada, os primeiros livros impressos tinham também, inicialmente, o respetivo espaço em branco, por vezes ocupado por uma pequena letra impressa, que fornecia a indicação ao iluminista da letra a desenhar. Este espaço foi gradualmente substituído por uma letra capitular, isto é, maiúscula que, por ser de maior formato, se denominava capitular, além de estar obviamente relacionada com o início do capítulo.



**Figura 15.**  
Inicial Capital Armoriada – Letra Maiúscula inicial ornamentada com brasão de armas. Encontra-se impressa na 1ª folha da obra *Constituições que fez (...) Dom Diogo de Sousa*, de 1497, impressa, no Porto, por Rodrigues Álvares.



**Figura 16.**  
Folha de rosto da *Glosa famosíssima sobre las coplas de dom Jorge Manrique*. Autoria de Alonso de Cervantes. Impressa em Lisboa por Valentim Fernandes em 1501. Destaca-se a letra caligráfica (G) utilizada no título de *Glosa famosíssima*. A legenda *Con privilegio* demonstra a concorrência entre impressores.



**Figura 17.**  
Letra M do alfabeto fitomórfico, pertencente ao rosto da obra *Marco Paulo*. Da autoria de Marco Polo (1254-1323). Publicação impressa em Lisboa, por Valentim Fernandes, em 1502.

A figura 15 indica uma capitular, em madeira, onde se expões uma capital armoriada que representa a letra inicial Q<sup>96</sup>, estampada na primeira folha do livro *Constituições que fez (...) Dom Diogo de Sousa* (1497), impresso por Rodrigues Álvares. É importante notar que esta foi a primeira, do género *Constituições de um bispado*, impressas em Portugal (D.Manuel II, 1927, vol.II, p.67)

Até ao final do século XV e inícios do século XVI, duas oficinas cristãs utilizaram a xilogravura e, fortuitamente, gravuras em metal como apoio às suas edições: a do alemão Valentim Fernandes, em Lisboa, e a de Rodrigues Álvares, no Porto. Trabalharam predominantemente com material importado, com número exíguo de matrizes de fabrico próprio, apesar de, residualmente, haverem optado por material nacional, como é o caso da estampa da figura 15.

Valentim Fernandes produziu obras que delimitam princípios decorativos sem correspondência direta ao conteúdo dos textos, das quais se destacam tarjas, armas, divisas, marcas, letras caligráficas e capitais fitomórficas. As obras levadas ao prelo pelo tipógrafo singularizam-se pelos imponentes títulos, quase sempre precedidos por uma capitular caligráfica, como observamos na letra G, na figura 16, que pertence ao título de *Glosa famosíssima*, impressa em 1506. Estas capitulares são singularmente utilizadas na composição de grandes títulos e chegam a atingir a proporção de 5 cm por 6 cm. Particularizam-se por desenhos especialmente delicados que exibem um engenhoso encanastramento que articula fragmentos dos contornos (Roque, 1963, p. 19-20).

Mas as iniciais de Valentim Fernandes demarcam também um alfabeto fitomórfico, como podemos constatar na letra M, recitada na figura 17. Segundo Mário Roque, estas capitulares são criadas por um esqueleto filiforme e mimetizam, nem sempre de forma clarividente, a maiúscula ornamentada por desenhos cujo motivo encerra componentes vegetais, como folhas, ramos, flores e frutos (1963, p. 19-20).

Relativamente às capitulares caligráficas, Mário Roque expõe que:

«O desenho das capitulares tem uma origem vincadamente islâmica e, assim, com ponto de partida oriental, os entrelaçados imitando ornatos caligráficos de traços finos e grosso passaram para a escrita gótica e daqui, por curiosa contradição, tornaram-se muito mais vulgares na decoração dos livros impressos do que manuscritos. Constitui o alfabeto de grande aparato dos melhores impressores da época, sendo de crer que Valentim Fernandes não o possuísse completo, mas apenas algumas capitais soltas, dado o escasso número que utilizou na impressão das suas obras.»

Roque, 1936, pp. 19-20

<sup>96</sup> Nesta capitular encontram-se representadas as armas do prelado portuense e o brasão dos Sousa de Arronches. São compostos por um escudo esquartelado tendo, nos 1º e 4º, as quinas das armas de Portugal, com escudetes em cruz e besantes; nos 2º e 3º, uma caderna de crescentes e, no timbre, a mitra episcopal. – In Dias, A. J., *Iniciação à Bibliofilia*, Lisboa: Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994, p. 25.



Artur Anselmo, a este respeito, refere: “trata-se de um alfabeto calcográfico gravado na Alemanha por Israel von Mecken, que aparece depois nas mãos do impressor Peter Wagner, de Nuremberga, antes de surgir em Espanha, a partir de 1491, na posse de Fradique de Basileia, tem razão por isso, Mário Roque ao sustentar que o alfabeto poderia ter ido diretamente da Alemanha para Portugal” (Anselmo, 1981, p. 387).

Como já anteriormente havemos oportunidade de referir, a ilustração bibliográfica não é escassamente um agente estético e artístico da obra, mas também um princípio subsidiário da explanação dos textos que garante. Mencionamos, de igual modo, que a relação das imagens com o conteúdo do texto se foi reformando com o avanço da imprensa.

Poderemos, no entanto, indagar se a partir da altura em que as imagens deixam de estar coerentes com o conteúdo do texto que acompanham, continuam a acrescentar algo ao texto? E caso a conclusão indique que sim, o quê?

Tradicionalmente, os defensores da imagem justificavam-na com a necessária instrução dos iletrados; os pregadores utilizavam-na como forma de suscitar a emoção; os humanistas admitiam-na enquanto forma arqueológica de reconstruir o passado; os artistas do Renascimento consideravam-na como forma de conhecer e de interpretar a realidade; para os homens da ciência nascente a imagem era um instrumento eficaz para registo dos conhecimentos e para os tipógrafos consistia num elemento gráfico que introduzia dignidade e valor ao livro pois permitia um jogo de composição visual entre o texto e os restantes ornatos gráficos.

Entre o final da época quatrocentista e o início de quinhentos a gravura passou a ter uma finalidade coerente com a obra que integrava e, das gravuras usadas unicamente com fim ilustrativo do livro, passou-se ao livro ilustrado. No livro antigo, a iconografia não se explica na razão pura e simples do aparato imagético, mas passa a depender especialmente do texto, ilustrando-o, comentando-o, interpretando-o e, às vezes até, contestando-o (Martins, 1969, pp. 551-565).

A figura 18 condiz com uma folha do segundo livro ilustrado e impresso por Valentim Fernandes em língua portuguesa, *Historia de mui nobre Vespasiano Imperador de Roma* (1496), uma novela de cavalaria. A obra exibe 29 gravuras que, à semelhança das gravuras da *Vita Christi*, se acham envoltas por um mar de suposições no que à sua origem diz respeito. As imagens impressas na obra, sustentam, para além da importância gráfica e plástica que possuem, uma referência à gravura alemã, que se pode observar num grande número de livros portugueses. O material usado por Valentim Fernandes na impressão de livros, em toda a sua variedade, testemunha uma narrativa visual que, pelo seu recorte gráfico e plástico, testemunham uma origem alemã (Pacheco, 1998, p.156).

De resto, disseminando a análise por outros livros que não houveram estampa nos prelos de V. Fernandes, o cenário das estampas que ilustram os primeiros livros

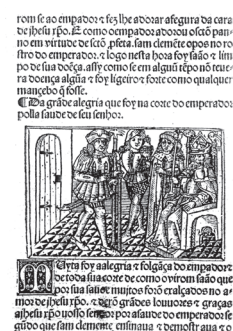


Figura 18. Folha do segundo livro ilustrado e impresso por Valentim Fernandes em língua portuguesa denominado *Historia de mui nobre vespasiano imperador de Roma*. Impresso em Lisboa por Valentim Fernandes em 1496.

impressos em Portugal, transportam-nos para a esfera pictural alemã que Aquilino Ribeiro descreve como “rígida, hierática e adorável, sobressaindo um enfaixado gótico” (Ribeiro, 1921, p. 288).

Aos tipógrafos quatrocentistas e quinhentistas em geral, faltavam meios técnicos e estéticos que lhes consentissem notáveis obras ilustradas. Mas, tendo-se tornado a ilustração parte incontornável na arte de imprimir, não só pela sua componente valorizadora do objeto livro, mas também pela sua missão didática e artística, não restou aos impressores nacionais outra alternativa a não ser o recurso a material não português, já deteriorado pelo uso, ou então, a tentativa de mimetizar, com maior ou menor fidelidade, o que era manufaturado no estrangeiro. Outra opção, à época, banalizada entre os impressores, era emprestar, trocar, alugar, copiar ou vender gravuras, quer de cidade em cidade, quer de reino em reino. Razão, aliás, pela qual se pode explicar que a mesma ilustração apareça em obras diametralmente opostas.



**Figura 19.**  
Esfera Armilar – Figura geométrica que representa a esfera celeste; as armilas são círculos equivalentes aos meridianos, aos paralelos e à elíptica. Foi adotada pelo rei D. Manuel I e aparece com grande frequência na iconografia deste período, sendo um dos símbolos favoritos na heráldica tipográfica dos livros quinhentistas impressos em Portugal. A esfera armilar da fig.19 foi retirada da folha de rosto da obra Marco Paulo. *Ho liuro de Nycolao Veneto. Ho Trallado da carta de Hum genoues das ditas terras [...]* Autoria de Polo, Marco, (1254-1323?) Impressa em Lisboa por Valentim Fernandes em 1502.

Esboçado o cenário das artes tipográficas no país, permanece ainda ignota a origem de elementos peculiarmente nacionais como, por exemplo, a representação da esfera armilar (figura 19) e os títulos das folhas de rosto em xilogravura, bem como os emblemas que se demarcam no colofão e marca dos tipógrafos.

Destacamos similarmente a vasta iconografia presente na obra *Evangelhos e Epistolas com suas exposições em romãce* (1497), traduzida e impressa por Rodrigo Álvares a partir de uma versão castelhana, um dos primeiros livros impressos em língua portuguesa, o segundo impresso na cidade do Porto, que se destinava a ser lida em casa e servia de complemento à leitura e audição dos textos sagrados da missa, nomeadamente o evangelho e a epístola. A figura 20 regista a folha da referida obra.

Um incunábulo, cuja característica mais proeminente reside nas mais de 45 ilustrações que acusam a simplicidade de formas que lhes deu origem e que, nas palavras de Jaime Cortesão, são de “uma rudeza primitiva encantadora” (Cortesão, 1920, p. 12), virtude que lhe confere maior distinção. Todas as gravuras desta obra foram abertas em madeira mas uma delas (figura 21), que ilustra o Pentecostes, é denunciadora de um trabalho mais talentoso, semelhante à incisão do buril na chapa de metal (Anselmo, 1981, p. 370), facto este que vem corroborar, na época de quatrocentos, a existência, em Portugal, de imagens impressas com recurso a técnicas dissemelhantes da gravação em madeira. Sobre os *Evangelhos e Epistolas com suas exposições em romãce*, escreveu Luís Chaves:

“em 1497 a tipografia e gravura, genuinamente portuguesas na sua ingenuidade e rudeza, formando o que podemos chamar uma Escola Portuguesa, aparecem no Porto com Rodrigo Alvarez é iniciada pelas Constituições que fez ho Senhor Dom Diogo de Sousa e os Evangelhos e epistolas com suas exposições em romãce de Gonçalo Santa Maria. Tem muitas gravuras grandemente rudes”

Chaves, 1927, p.5-6.

## Domin. viij. depois das opt. de pethicoste. Jo lrvij.



re faz boõ fructo. e a maa faz maaõ fructo. nãõ pode aboõa aruore fazer maaõ fructo. nãõ amaa boõ. toda aruore q̃ nãõ faz boõ fructo seera cortada e posta no fogo. assy por seu fructo os conheçeres. Nãõ todo aquelle q̃ me diz senhor. senhor. emtrara no regno dos ceos. mas aquelle q̃ faz auõdade do meu padre que esta nos ceos: emtrara no regno dos ceos.

### Blosa

**I**este a. viij. ca. de sam Mathheus. e a. vi. d. lucas. feze a estoria deste euãgelho e ho anno de xpo. rrrj. a. riiij. de julho. e quita feira na. xvj. lãa. na. iij. jndiçom Ante do começo deste euãgelho escreue sam Mathheus e ho meemo ca. que xpo disse aos seus dicipollos. Eodalla coufa s q̃ querees q̃ v<sup>o</sup> façã os homees. fazee vos outros a elles por semelhãte. E a esta healey e prophetas. Emtraay pella porta estreita. ca ha porta q̃ leua apder largua he e de grãde espaaço. e

muít<sup>o</sup> som os q̃ etrarã pella. mas apor ta q̃ gupa aavida he angosta e estreita e poucos som os q̃ ha achã. e logo de poy se segue ho enãgelho doje. Em este euãgelho esina ho senhor a seus catolicos guardar se cõ dilligẽcia dos falsos prophetas e maaos. os quaaes de pallaura cõfessam ads. e cõ as obras o negã. poy diz. (guardaynos dos falsos prophetas) Go: rã. s. dos eganadores hereticos: ppocritas. e maaos xpãos e semelhãtes. e pto por q̃ os taacs con sua vida corrupta e maaos custumes. nãõ incline os catholicos amal. e assy nalladamẽte os amoefta guardar se d<sup>o</sup> ppocritas dizẽdo. (q̃ veẽ a vos outros e vestiduras douelhas. ) .s. fingindo d sanctidade de fora. (e d dẽtro som lobos. rã.) ca de dẽtro son cheeos d mal fingindo sanctidad de fora por vaã gloria e louuo: mudoano e por alguis beẽf do dãpno alheeo ( os fructus delles. ) .s. as obras ( os conheçeres ) .s. e spm ca os ppocritas e hereticos nãõ podẽ logo temo abscoõder se q̃ nom arrebẽtem e alguũ final. pllo qual se descubra. ca assy como nunca: ou plla mapor parte se pode ho fogo escõder q̃ nãõ lãce fumo assy oq̃ dissimulla nãõ se pode muito escõder q̃ cõ final pallaura ou obra nãõ se demostre. ( das espinhas vuas. ) .s. o bras de justiça ( ou d siluas figos ) .s. o bras d humilde couersaçõ ads. ( toda boa aruore ) .s. homẽ que teẽ boa võta de ( faz boõ fructo ) Origenes. a aruore boõa he de boõ homẽ q̃ teẽ boõa võtade. as rayces som os pessamẽtos. as folhas as pallauras. os fructos: as obras. E he de notar q̃ ho boõ homẽ po de leixar aboã vontade. e assy seer feito

i iij

Figura 20.

Folha da obra *Evangelos e Epistolas com suas exposições em romance* (...). Autoria de Guilherme Parisiense. Impresso no Porto por Rodrigo Álvares em 1497.





Figura 21.

Artur Anselmo chama atenção para a técnica de incisão a topo que foi usada na ilustração acima, alusiva à festa de Pentecostes.

Segundo Pina Martins, de facto, as gravuras são de natureza rude, mas não é este argumento o bastante para podermos reivindicar um carácter nacional. “Estamos convencidos”, escreve o autor, “de que as matrizes vieram de Espanha ou foram copiadas em Portugal de modelos espanhóis, tanto mais que o impressor aprendeu a sua arte em Salamanca” (1972, pp.134-135).

A origem castelhana das estampas presentes em *Evangelhos e Epistolas*, é também a opinião perfilhada por Artur Anselmo. O estudioso avança que o impressor foi influenciado pelas xilogravuras da edição salmantina da mesma obra, editada em 1493, que acompanham o texto com repetição de 14 gravuras, desvelando um estilo semelhante ao exibido em certos livros ilustrados na oficina de Pablo Hurus<sup>97</sup>, de Saragoça (1981, p. 369).

Aquilino Ribeiro teceu também considerações acerca das estampas que ilustram a obra, com as quais rematamos em feição de juízo. Para o autor “tudo nelas é, com efeito, linear, duma rudeza primitiva, grotesca quási. Não há nelas proporções, mas apenas o sentimento duma realidade apreendida mas não realizada. Pelo pormenor, notas vagas de ambiente, certo que estamos naquela Alemanha, rígida, hierática e adorável, ainda em seu enfaixado gótico” (1921, p. 291).

Certo é que, da Alemanha, chegou-nos a imprensa e de lá vieram os primeiros tipógrafos, os primeiros prelos, as primeiras gravuras que, em expansão pela Europa, chegaram a Portugal para que se pudessem compor os primeiros livros. Foi depois Portugal o lugar que possibilitou a alguns impressores alemães desenvolver a sua arte, como o caso de Valentim Fernandes. Todavia, foram poucos os portugueses que se atreveram a aprender a arte tipográfica fora do país. Conhecemos apenas Rodrigo Álvares,

<sup>97</sup> Pablo Hurus (1485-1491), também conhecido por Pablo de Constanza, trabalhou em Barcelona, em 1475, e em Saragoça pelo menos entre 1477 e 1499. É um dos tipógrafos que trabalhou em Espanha que mais obras de qualidade ali imprimiu. Para além de tipógrafo foi também homem de negócios e literato, tendo estudado na Universidade de Basileia. Chegou a Espanha vindo de Constância e instalou-se em Valência, não se conhecendo obras por ele impressas nesta cidade. Em Barcelona, no ano de 1475, associado com Juan de Salzbargo, imprime *Rudimenta grammatices de N. Perottus*, o primeiro livro cujo registo mostra que foi impresso na cidade e que tem colofão com indicação do nome dos impressores. Naquele mesmo ano, Paulo Hurus terá impresso outros livros em Barcelona, embora estes não contenham indicação de impressor, tais como *Opera de Salustio, Bellorum Romanorum libri duo de Lucius Aunaeus Floro, Orationes in Catilinam de Cícero e De epidemia et peste, de Vasco de Taranta*, de que se não conhecem exemplares. Hurus trabalhou depois em Saragoça, talvez a partir de 1476, tendo naquele ano assinado contrato com *Botel para imprimir Fori Regni Araginum*. Entre 1478 e 1481 não se conhecem trabalhos por ele impressos. Julga-se que, nesse período, Paulo Hurus dedicou-se a outros negócios e realizou viagens relacionadas com as suas atividades na empresa de Ravensburg. Nesse período terá também adquirido material tipográfico, que que viria a usar na impressão de outras obras. Em 1481, em sociedade com Juan Plank, imprimiu *Descriptio obsidionis Rhodiae urbis de Caoursin, e Psalterium Latinum*. Em 1482 imprime ysopepe historiado, as *Fábulas de Esopo*, e *Expositio supertoto Psalterio*, do cardeal Torquemada. Entre 1483 e parte de 1484 Paulo Hurus faz novo interregno na sua atividade impressora, viajando fora de Espanha. A partir de 1485 Hurus regressa ao trabalho tipográfico e naquele ano imprime sozinho o *Missale Caesaraugustanum*, considerado uma das suas obras primas. Paulo Hurus prossegue então a sua atividade até 1499, ano da sua última impressão, realizando obras tipográficas de grande qualidade, com numerosas gravuras. Dos seus prelos saem sobretudo obras religiosas, embora houvesse produzido textos clássicos, gregos e latinos. De André de Li imprime *Suma de paciencia, Tesoro de la pasión e Repertorio de los tiempos*. Também imprimiu *Das mulheres ilustres*, de Boccaccio, em 1494 e *Viagem à Terra Santa*, de Breidenbach, obras em que terá utilizado material tipográfico do alemão Koberger, nomeadamente gravuras. Em 1498 Paulo Hurus relaciona-se contratualmente com o seu sobrinho Lope Appentegger, com Georg Koch (Jorge Coci) e com Leonardo Hutz, para a feitura da obra *Breviarium Hieronymitanum*, cuja impressão é terminada em 1499. Neste mesmo ano imprime a sua última obra, *Crónica de Aragón de Vagad*, e a sua oficina passa a pertencer a Appentegger, Coci e Hutz. Ao que se julga, Hurus abandonou Espanha e vai para Constanza, onde vive entre 1500 e 1510, sabendo-se pouco da sua vida posterior. Porém, em 1537 um tal Pablo Hurus comprou parte da tipografia de Coci não se sabendo se este Pablo é o mesmo Paulo Hurus que a havia vendido a Coci. Alguns investigadores falam de um segundo Paulo Hurus, mas outros consideram tratar-se da mesma pessoa e assinalam o ano de 1539 como o ano da sua morte. Segundo o escritor Aquilino Ribeiro, Rodrigo Álvares, o primeiro impressor português, Rodrigo Álvares, terá aprendido a arte tipográfica com Paulo Hurus, em Saragoça. – In Dicionário dos tipógrafos e litógrafos [Em linha, acedida em Jun. 2012]. Disponível em [http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos\\_7525.html](http://ruinovo.blogspot.pt/2011/06/dicionario-dos-tipografos-e-litografos_7525.html).

de origem transmontana e que efetivamente cruzou as fronteiras em busca de maior saber. Este pioneiro da arte tipográfica, que se aventurou na distância que o separava de maior conhecimento para, em respeito pelos limites técnicos da época, nos deixar uma obra memorável que faz parte do legado das artes gráficas em Portugal.

### 5.1. A primeira obra ilustrada impressa em Portugal

Foi no ano de 1495 que *Vita Christi* (1495), primeiro livro cristão ornamentado com gravuras<sup>98</sup>, houve edição. Lembramos que a primeira obra impressa em língua portuguesa foi *Tratado de Confissom* (1489), um manual instrutório do clero na tarefa de ministrar o sacramento da penitência aos fiéis cristãos, que não reputamos como o primeiro, pois, na sua impressão, não houve recurso à gravura e, por esse motivo, o manual não estabelece um marco histórico prioritário para a contextualização do nosso objeto de estudo.

Estamos perante uma obra paradigmática, não somente da dependência que subjuguava os tipógrafos ao mecenato, mas também do desvelo dispensado pela Casa Real à tipografia, partilhado pela igreja e entabulado logo que tipógrafos se estabeleceram na capital do país (Anselmo, 1929, p. 54).

*Vita Christi* é exemplo de “arte typographica”, que inteira quatro grandes volumes de papel de grande qualidade (D. Manuel, 1929 p. 60), facto esse que podemos asseverar com a admiração de que fomos acometidos ao folhear tão magnífica obra, na sala dos reservados da BPMP. Asseguramos excedidas as nossas expectativas, enquanto havíamos o privilégio de aferir fisicamente a qualidade do papel e da tinta, a magnificência de caracteres, capitulares e gravuras, aliadas ao extremo cuidado técnico evidenciado pela impressão. Sabemos que, para a sua estampa, Valentim Fernandes associou-se a Nicolau da Saxónica.

Na figura 22 apresenta-se a folha de rosto do primeiro volume da edição da *Vita Christi*. O carácter inicial do título, correspondente à letra A, faz parte do alfabeto caligráfico a que atrás fizemos referência (p.101), utilizado por de Valentim Fernandes. Na impressão em parceria com Nicolau da Saxónia é de crer, segundo Mário Roque, que as capitulares utilizadas pertenciam ao referido alfabeto caligráfico, parte integrante do material tipográficos com que os impressores se fizeram acompanhar na sua vinda para Lisboa (Roque, 1963, p. 20).

<sup>98</sup> Cf. a compilação de todas as tarjas utilizadas na tipografia cristã, de Lisboa, na obra *No quinto centenário da Vita Christi : os primeiros impressores alemães em Portugal*, [coord. João José Alves Dias], Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995, pp. 105-107.

Figura 22.

Folha de rosto da obra *Vita Christi*, da autoria de Ludolfo da Saxónia (ca.1295-1377), O. Cartuxos; Frei Bernardo de Alcobaca, O. Cisterciense; Nicolau Vieira, trad.; Impresso em Lisboa por Valentim Fernandes e Nicolau de Saxónia, 1495. [dim. real: ≈ 23 x 36 cm]; gravuras [dim. real: ≈ 6,5 x 10 cm].

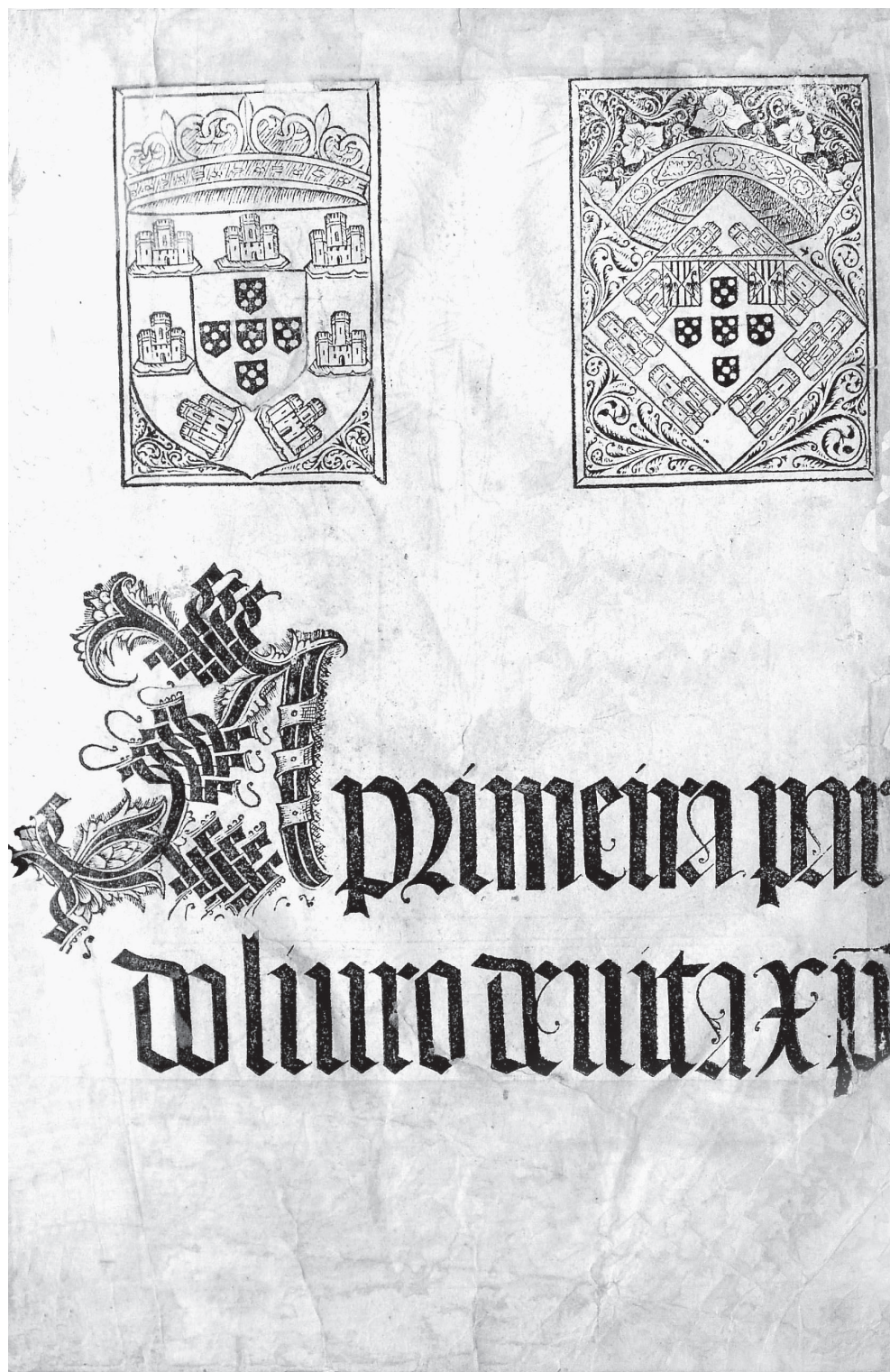






Figura 23.

A folha [fl. 1] do primeiro volume de *Vita Christi* [dim. real da folha:  $\approx 23 \times 36$  cm] Representação do *calvário* na parte superior da folha [dim. real do :  $\approx 15 \times 22,5$  cm] e na parte inferior o *retábulo da adoração* [dim. real da folha:  $\approx 18 \times 8$  cm].

No que concerne às imagens situadas na parte superior da folha, a gravura localizada do lado esquerdo do observador representa escudos de armas reais portuguesas<sup>99</sup> e, a do lado direito, representa as armas de D. Leonor. O bloco xilográfico das armas portuguesas é ilustrado com um brasão que, encimado pela coroa, inclui o escudo com as cinco quinas em pala e a bordadura com sete castelos, sendo os dois de baixo representados em posição inclinada. Segundo Artur Anselmo, a composição do desenho está de acordo com a reforma de 1445, segundo a qual “D. João II mandou suprimir a Cruz de Avis incluída na bordadura e endireitar os escudetes laterais das quinas; o número de castelos é o mesmo que se adotou, por vezes, em fins do século XV e até ao fim do reinado de D. Manuel” (Anselmo, 1981, pp. 375-76). As armas de rainha D. Leonor (1450–1525), estampadas na *Vita Christi*, são ornadas pelas quinas e pelos oito castelos, que aparecem dentro de dois losangos concêntricos, com as armas de D. Leonor sobrepostas aos quatro castelos de cima, ficando um escudo à esquerda da quina superior e outro à direita. O conjunto, encimado pela coroa, é ataviado com motivos florais e vinhetas curvilíneas (1981, pp. 375-76).

Para a impressão de *Vita Christi* Valentim Fernandes teve de comprar papel no estrangeiro, como atesta a marca-d’água, e recorrer aos caracteres tipográficos saídos das matrizes do mestre alemão Pedro Brun<sup>100</sup>, em Sevilha (Anselmo, 1997, p. 62). A figura 27 exhibe o verso da folha de rosto, figura 23, do primeiro capítulo, onde o *calvário* é representado na parte superior e, na parte inferior, o *retábulo da adoração*.

O desenho de gravura em madeira que serviu para ilustrar o *calvário*, tem como figura central a imagem de Cristo crucificado, acompanhado pela virgem e pelo apóstolo S. João. Por baixo dos braços de Cristo, presos à cruz, encontram-se dois anjos que planam e aparam o sangue, que escorre das mãos flageladas de Cristo. Konrad Haebler atribui a gravura ao Mestre E. S.<sup>101</sup>, um anónimo gravador alemão, sendo a sua origem germânica indiscutível (Anselmo, 1981, p. 362).

<sup>99</sup> Escudos de Armas Reais Portuguesas em que figuram os sete castelos e os escudetes, com as cinco chagas de Cristo, encimado por coroa real que se conserva aberta até D. Sebastião, após o que passa a ser fechada (coroa imperial). De acordo com a tradição, as armas portuguesas eram também as dos reis de Portugal. – In Faria, I. Maria, Pericão, G. Maria, *Dicionário do Livro, Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra. Ed. Almedina, SA, 2008, p.495.

<sup>100</sup> Pedro Brun, natural de Saboia, em França, iniciou atividade tipográfica em Espanha, em parceria com Nicolás Spindeler, na oficina de Mateo Flandro (flandro=flamengo), em Saragoça. Em 1477 Brun e Spindeler mudam-se para Tortosa e, um ano mais tarde, instalam-se em Barcelona, onde publicam Comentários, de Santo Tomás. Em 1478, Brun separou-se de Spindeler, para continuar a sua atividade em Barcelona, onde se associou, em 1481, a Pere Posa, impressor e livreiro. A partir de 1477, Brun imprimiu em Barcelona, onde terá permanecido até Ca. 1483-84. Aqui imprimiu várias obras, em parceria com o alemão Nicolás Spindeler e com Pedro Posa. Também imprimiu de moto-próprio: *Manipulus curatorum*, de Clemente Sánchez de Vercial e *Libre del Consolat de mar*, o primeiro código de costumes e leis marítimas (Livro do Consulado do Mar). Em 1484 deixou Barcelona para se instalar em Sevilha. O primeiro impresso comprovadamente de Pedro Brun, em Sevilha, é Nobiliário, de Fernando de Mejía, de 1492, publicado em parceria com Juan Gentil. O Nobiliário de Fernando de Mejía é um tratado de heráldica de 96 folhas, em fólio. Impresso, como a grande maioria das obras desta época, em Gótica Rotunda, o texto tem duas colunas, e três colunas o índice. Contém 65 gravuras de temática heráldica intercaladas no texto. Da oficina de Pedro Brun, em Sevilha, saiu em 1498 a primeira edição de *Introducción al canto llano*, de Alonso Spañón, com notação musical impressa. Em 1499, Pedro Brun deu à estampa *Ystoria do noble Vespasiano*. O impressor morávio Valentim Fernandes, estabelecido em Lisboa, tinha produzido um livro com o mesmo nome e conteúdo, em 1496, com imagens de origem alemã. Em 1506, Pedro Brun terminou *Liber distichorum*, o seu último trabalho de impressão. – Pedro Brun, in Tipografos.net, [Em linha, acedida em Dez. 2010]. Disponível em <http://www.tipografos.net/historia/pedro-brun.html>.

<sup>101</sup> Mestre E. S. (1466) foi um gravador alemão anónimo do final do período gótico, muito copiado e imitado. O nome deriva das letras E.S. que aparece em dezoito das suas gravuras. Foi o gravador mais importante da Alemanha antes de Martin Schongauer. Ele provavelmente veio do sul da Alemanha ou da Suíça, do mesmo modo que o Mestre das Cartas. Esta dedução baseia-se semelhanças estilísticas com artistas daquela região. Foi primeiro gravador a deixar suas iniciais nos trabalhos, o que, mais tarde, veio a tornar-se uma prática comum. Presume-se que tenha trabalhado como ourives antes de criar gravuras. Outro importante artista, Israel van Meckenem, foi provavelmente o seu maior assistente. Produziu uma série



Ernesto Soares destaca, na representação do *calvário*, a perfeição da composição e o seu equilíbrio. Refere ainda a expressão *das suas figuras*, impregnadas da máxima dor e consternação. Pela sua perfeição técnica o autor afirma que não teria sido produzida pela indústria nacional que, à época, era ainda incipiente (Soares, 1951, p. 12).

Segundo Artur Anselmo, a referida folha de rosto de *Vita Christi* (1ª edição), a xilogravura do *retábulo da adoração* ou “dignitários em adoração” (figura 27), representa D. João II (1455-1495) e D. Leonor, acompanhados por figuras da corte. Numa primeira leitura, observam-se as personagens de joelhos, ostentando insígnias reais, como a coroa e o manto. Ambos têm, diante de si, um livro aberto e, à sua volta, personagens que, a avaliar pela diferença de escala, aparentam ter menor importância. Como objectos centrais há dois livros abertos e um globo, situado em segundo plano. Os restantes elementos remetem-nos para uma cena de recolhimento espiritual (1981, p. 362).

Até final do século, duas oficinas cristãs utilizaram a imagem como apoio das suas edições: a de Valentim Fernandes, em Lisboa e a Rodrigo Álvares, no Porto. Trabalhando com material importado ou, mais raramente, com matrizes de fabrico próprio, estas duas oficinas imprimem documentos iconográficos alusivos aos textos das obras; mas nas edições de Valentim Fernandes aparecem também outros elementos decorativos, sem correspondência directa com textos: tarjas, armas, divisas, marcas, letras caligráficas, capitais fitomórficas. Produção artesanal, sem grandes rasgos de originalidade, denota, apesar das suas limitações técnicas, uma preocupação de embelezamento das edições, uma concepção do livro como instrumento de recreação ou de aprendizagem e, não raro, o desejo de emprestar aos textos impressos um carácter nacional, por meio do seu complemento iconográfico. É uma produção isolada no contexto artístico do país, a qual vive dos seus próprios recursos e patenteia uma falta de tradição (Anselmo, 1981. p.360).

---

de onze gravuras para o *Ars Moriendi* (A Arte de Morrer), uma publicação devocional popular. – Mestre E. S., [Em linha, acedida em Ago. 2012]. Disponível em <http://www.zeno.org/Kunstwerke/A/Meister+E.S.>

## CONCLUSÃO

O arranque da tipografia em Portugal ficou marcado pelo caráter religioso das suas edições e foi dominado por tipógrafos estrangeiros nas primeiras três décadas do século XVI. Porém, a partir da quarta década, a grande maioria dos tipógrafos era já de origem nacional.

Os tipógrafos de quinhentos, ao contrário dos seus antecessores, não haviam como preocupação produzir obras que imitassem os manuscritos anteriores à imprensa. O livro, demoradamente, começava a conquistar autonomia e o tipógrafo traçava, cada vez mais, o seu próprio caminho.

À medida que o século ia decorrendo, as imagens que se produziram exibiam indícios claros de influência estrangeira – a assimilação de uma transferência, quase sempre lenta, de valores que chegavam simultaneamente da Alemanha, Itália, Flandres, França e de Espanha. Estes valores estribavam-se em tipologias adaptadas aos modelos predeterminados pela classe religiosa ou por grupos das classes mais altas da sociedade e que acabava por ser promovido como regra para o cidadão comum.

Os meios técnicos e o material tipográfico eram escassos e o recurso às ilustrações tornou-se indispensável, pelo menos em certos casos, quer para a valorização do objeto livro, quer por razões de ordem didática e artística. Os impressores, recorriam a material de proveniência estrangeira, frequentemente desgastado ou em mau estado, ou tentavam reproduzi-lo, com maior ou menor precisão.

As gravuras estampadas nos primeiros livros portugueses serviam igualmente ao objetivo de ornamentar e embelezar. Acresce, a essa função primeira das gravuras, ilustrar o texto que acompanhavam, pese embora o facto de nem sempre os seus artífices terem correspondido inteiramente ao que se propunham ou ao que, nalguns casos, lhe era exigido.

As matrizes xilográficas circulavam de tipógrafo para tipógrafo, de cidade em cidade, de país em país e, sobretudo, repetiam-se de livro para livro, evento que ocorreu durante várias dezenas de anos, como é o caso da portada de *Os Lusíadas*.

Se por um lado a produção de imagens para ilustrar indiciam uma influência direta das práticas costumeiramente transmitidas por artistas estrangeiros radicados em Portugal, por outro lado, permanece a questão que se prende com a presença de elementos gráficos com peculiaridades nacionais como, por exemplo, a representação do escudo de armas e a esfera armilar.

O mosteiro dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz, em Coimbra, foi o berço das maiores novidades tipográficas nascidas em Portugal na época de quinhentos, associadas com a publicação de obras poéticas de humanistas nacionais. Na tipografia do mosteiro deu-se à estampa obras graficamente notáveis pela inovação que preconizavam



e pela forma como enobreceram a abertura da indústria gráfica portuguesa às correntes da Europa quinhentista.

Os tipógrafos não dispunham de meios de autofinanciamento e permaneciam na contingência de pedir ajuda aos mecenas, como as instituições religiosas, a Casa Real e particulares que pudessem patrocinar a impressão das obras.

Independentemente das razões havidas pelos mecenas para o investimento em objetos, à época considerados raros e pouco acessíveis, foi indubitavelmente graças a estas entidades que a cultura gráfica encontrou caminhos que conduziram à sua implementação e desenvolvimento no país e que, atualmente, se constituem como o legado da cultura gráfica em Portugal.

Os livros impressos em Portugal na época em análise, caracterizam-se pelas suas ilustrações comumente pertencentes a dois géneros: gravuras de ornato, como portadas, vinhetas e cercaduras, e de estampa e figura, nas obras religiosas e histórias da vida de santos. Ambas se repetiam invariavelmente, de obra em obra e, pela facilidade de tiragem usavam-se até o exaurimento.

## Bibliografia da Parte II

- ALVES, Ana Maria (1985) – *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. A procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.
- ANSELMO, António Joaquim (1962) – *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926.
- ANSELMO, Artur (1992) – *O livreiro Luís Rodrigues*. Cadernos BAD. Lisboa: Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas, nº 1, 1992.
- (1987) – *Os primeiros impressores que trabalharam em Portugal*. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S. 2, vol. 2, 1987.
- (1981) – *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1981.
- (2002) – *Livros e Mentalidades*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- (1997) – *Estudos de História do Livro*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- (1987) – *Valentim Fernandes ou a mediação na alteridade*. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S. 2, vol. 2 nº 2, 1987.
- (1988) – *A tipografia ao serviço do humanismo*. In O humanismo português 1500–1600, 1º simpósio nacional. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1988.
- (2002) – *Tipografia e filologia: a edição da “Vita Christi”*. In Estudos de História do Livro, Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- ARAÚJO, Norberto de; MENDES, Artur Pereira (1914) – *Aspetos da tipografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1914.
- AZEVEDO, Pedro de, *O processo inquisitorial do impressor alemão Blávio* (1913) – Boletim da segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa. Coimbra: Imprensa da Universidade. vol. Vii, fasc. 1, 1913.
- BRAGA, Theophilo (1899-1903) – *Sobre as estampas ou gravuras nos livros populares portugueses*. Portugal. Porto: Imprensa Portuguesa. T. I, fasc 1-4, 1899–1903.
- CABRAL, Luís; MEIRELES, Maria Adelaide (1998) – *Tesouro da Biblioteca Pública Municipal do Porto*, Porto: Edições Inapa, 1998.
- CANAVEIRA, Rui, *História das artes gráfica* (1994) – vol. I: Dos primórdios a 1820, Lisboa, Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel, 1994.
- (1997) – *Dicionário de tipógrafos famosos*. Lisboa: Agora Publicações, 1997.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1988) – *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1988.
- COSTA, Joan e MOLES, Abraham (1992) – *Imagen Didáctica*. Barcelona: Enciclopedia del Diseño, 1992.
- CHAVES, Luís (1927) – *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.
- CURTO, Diogo Ramada et al. (2003) – *Bibliografia da história do livro em Portugal*. Séculos XV a XIX. Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003.
- CRUZEIRO, Maria, Manuela (1981) – *As obras impressas em Portugal pelo tipógrafo Hermão de Campos (1509–1508)*, Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional Vol.1 (1), 1981.
- DIAS, João José Alves (1998) – *Nova forma da transmissão do «verbo» – A Imprensa*. In Serrão, Joel; Marques, A. H. de Oliveira (dir.) – *Nova História de Portugal. vol. V – Portugal do Renascimento à crise dinástica*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- (1994) – *Iniciação à Bibliofilia*, Lisboa, Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994.

——— (1995) – *No quinto centenário da Vita Christi : os primeiros impressores alemães em Portugal*, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995.

DESLANDES, Venâncio (1998) – *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII, reprod. em fac-símile*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

DESWARTE, Sylvie (1992) – *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*. Lisboa: Difel, 1992.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça (2008) – *Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina, 2008.

JÜSTEN, Helga Maria (2009) – *Incunábulo e Post-Incunábulo Portugueses (ca. 1488 – 1518) (Em Redor do Material Tipográfico dos Impressos Portugueses)*, Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

GARCIA, Maria da Graça (1992) – *O gosto pela imagem*. In Mendes, Maria Valentina C. A. Sul (coord.) – Lisboa: Edições Inapa, 1992.

HAUSER, Arnold (1988) – *Historia social de la literatura y del arte*, 20ª edición. Barcelona: Editorial Labor, 1988

LACERDA, Aarão de (1924) – *O fenómeno religioso e a simbólica*. Porto: Aarão de Lacerda, 1924.

——— (1942-1953) – *História da arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1942-1953.

LAVOURA, Maria Emília (coord) (1992) – *O Livro impresso e o manuscrito coexistem: o surto do livro impresso*. Tesouros da Biblioteca Nacional. Lisboa: Edições Inapa, 1992.

MACEDO, Jorge Borges de (1979) – *Livros Impressos em Portugal no séc. XVI. Interesse e formas de Mentalidade*, in Id, *Os Lusíadas e a História*, Ed. Verbo, Lisboa, 1979.

MACHADO, José Pedro (1972) – *O impressor de “Os Lusíadas”*. In Prelo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972.

D. MANUEL II, *Livros Antigos Portugueses 1489-1600 da Biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima*, 3. vol. Londres: Maggs Bros, Impresso na Imprensa da Universidade de Cambridge, 1927.

MARTINS, José V de Pina (1969) – *Livro português: iconografia*. In Coelho, Jacinto do Prado (dir.) – *Dicionário de literatura*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1969. Vol. 2.

——— (1969) – *O livro Português no reinado de D. Manuel I. Panorama*. Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo. IV s., nº 32, 1969.

——— (1972) – *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento: A Iconografia do Livro Impresso em Portugal no Tempo de Dürer*, in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. V, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

——— (1991) – *Humanismo e universidade: livros quinhentistas editados em Coimbra no âmbito dos estudos escolares e a sua contribuição para o progresso do humanismo*. In Universidade(s): história, memória, perspectivas. Actas do congresso “História da Universidade”. Coimbra: Comissão Organizadora do Congresso “História da Universidade”, 1991.

MATTOSO, José (Coord.) (1994) – *História de Portugal. No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MATOS, Manuel Cadafaz de (1997) – *Evangelhos e epístolas com suas exposições em romãce*. Porto: Oficina de Rodrigo Alvarez, 1497. Lisboa: Edições Távola Redonda: Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, 1997.

MEIRINHOS, José Francisco, et.al. (coord.) (2006) – *Tipografia Portuguesa do século XVI, nas Coleções da Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2006.

NORONHA, Tito Augusto Duarte de (1874) – *A imprensa portuguesa durante o século XVI. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874*.

NORTON, F.J. (1978) – *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal (1501–1520)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

OLIVEIRA Jr., Joaquim Pinto de (1942) – *O primeiro impressor português e a sua obra: estudo biobibliográfico*. Porto: Marânus, 1942.

PACHECO, José (1992) – *Tipologias da decoração do livro impresso em Portugal (séculos XV e XVI)*. In *Colóquio sobre o livro antigo, Lisboa 1988, actas*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1992.

——— (1998) – *A Divina Arte Negra. O livro português. Séculos XV e XVI*, Lisboa: Vega, 1998.

——— (2005) – *O Typographo na Contemporaneidade do Designer*. Lisboa: 2005. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

RIBEIRO, Aquilino (1921) – *As primeiras gravuras em livros portugueses. Anais das Bibliotecas e Arquivos*. Lisboa: Biblioteca Nacional. II s., vol. II, n. °8, 1921.

ROQUE, Mário da Costa (1963) – *A tipografia em Portugal: Glosa Famosíssima sobre la coplas de Dō Jorge Marriq*. Anais da Biblioteca e Arquivos de Portugal. Lisboa: Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos. vol.II, 1963.

SAMPAIO, Albino Forjaz de (1932) – *A Tipografia Portuguesa no século XVI*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1932.

SIMÕES, Maria Alzira Proença Simões, (coord.) (1990) – *Catálogo dos impressos de tipografia portuguesa do século XVI: a coleção da Biblioteca Nacional*. Lisboa: BN, 1990.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1997) – *História de Portugal. O século de ouro (1495–1580)*. Lisboa: Editorial Verbo, 1997.

SILVA, Inocência Francisco da (1858–1923) – *Dicionário bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1858–1923.

SOARES, Ernesto (1951) – *Evolução da gravura de madeira em Portugal, séculos XV a XIV*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1951.

——— (1933) – *A gravura artística sobre metal: síntese história*. Lisboa: [s. n.], 1933.

——— (1971) – *História da gravura artística em Portugal*. Nova ed. Lisboa: Livraria Samcarlos 1971, 2 vol.

——— (1946) – *A ilustração do livro*. In Barreira, João (dir.) – *Arte portuguesa: artes decorativas*. Lisboa: Excelsior, 1946, vol. 2.

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1947–1960) – *Dicionário de iconografia portuguesa*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1947–1960. 5 vol.

VITERBO, Sousa (1924) – *O movimento tipográfico em Portugal no século XVI: apontamentos para a sua história*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924. [Cópia pública em formato PDF], disponível em: <http://purl.pt/188>



PARTE III  
**ANÁLISE DO  
OBJETO DE ESTUDO**





## INTRODUÇÃO

A análise e codificação dos elementos gráficos que compõe as folhas de rosto tem como objetivo aferir o conjunto de ações e soluções gráficas que convergem para o objeto de estudo, mediante o entrecruzamento formal de um domínio de percepção explícita e implícita. Entendemos, assim como nível formal explícito os elementos que visualizamos concretamente na folha de rosto e, como nível formal implícito, os meios envolvidos na sua configuração e organização, bem como o que esses elementos gráficos representam ou expressam (Aires, 2006, vol. I p. 177).

É precisamente a essa análise que nos dedicamos nesta parte do presente trabalho: dos elementos gráficos formais explícitos e implícitos, patentes nas folhas de rosto. Em concreto, como elementos formais explícitos, são submetidos a análise os caracteres que compõe o título de cada obra, as imagens, as tarjas ou vinhetas e os símbolos tipográficos, ou seja, os elementos físicos presentes no campo visual do objeto de estudo, que compõe a mensagem material, e a solução gráfica consciente, que se encontra circunscrita pelas teorias aplicáveis à prática do design.

Por sua vez, os elementos formais implícitos correspondem à parte da realidade que não podemos observar imediata e fisicamente, mas que são o somatório de fenômenos pertencentes ao campo da significação, capazes de avocar representações mentais e que, por isso mesmo, nos importa descodificar – porque nestas reside de igual forma o legado das artes gráficas que importa descobrir, classificar e iluminar sob uma perspectiva contemporânea. Estamos conscientes de que apenas entendido à luz da atualidade este estudo poderá configurar-se como um contributo para o conhecimento da comunidade em geral, alimentando o entendimento acerca do passado, com vista a uma construção sólida do futuro das artes gráficas.

Descodificamos as relações gráficas como sendo algo que está incorporado no nosso campo visual. Pelo simples facto de ver, o olho fragmenta e descrimina as organizações gráficas, como refere Otl Aicher na sua obra *Tipografia*.

“ Na realidade, só vemos uma fracção das diversas formas uma fracção das diversas fontes de luz que nos chegam à retina. Só vemos aquilo que tem significado para nós, fazendo uma selecção. Se nos detemos um segundo e observarmos tudo aquilo que está dentro do nosso campo visual, constatamos rapidamente o pouco que normalmente apreciamos”

Aicher, 2004, p.140

Por mundo visível entende-se uma soma ininterrupta de fragmentos, de soluções gráficas, que formam um cenário contínuo, no qual participamos.

## 6. NARRATIVAS VISUAIS

A expressão “narrativas visuais”, à qual submetemos o presente capítulo, tem origem na tese defendida pelo Adriano Rangel, em 2009, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com o tema “A Imagem Documental na Construção de uma Memória Cultural Futura”. Subscrevemos, deste modo, a perspetiva do autor, segundo a qual:

“Homem e sociedade agem sobre o território: transformando-se em narradores, no sentido ecológico, imprimem o sinal da sua própria ação sobre o ambiente, ao mesmo tempo que, por outro lado, se comportam como espetadores da sua própria ação”

Rangel, 2009, pp. 41-42

De igual forma, nas artes tipográficas, o gravador ou o tipógrafo quinhentistas fizeram chegar, até à atualidade, os sinais culturais da época em que viveram: porque gravaram um momento específico da idade do Homem, um acontecimento digno de ser registado ou trabalharam um símbolo da “paisagem” envolvente. As imagens impressas nas folhas de rosto quinhentistas estabelecem uma ponte entre dois momentos porque testemunham o passado, dando-o a conhecer ao presente. Narram visualmente a nossa história nas cenas representadas, na forma como estas se encontram traçadas e na simbologia que ostentam. Estabelecem um ponto de vista, uma perspetiva, pela posição em que colocam o observador em relação à narrativa, convidando-o a entender, não apenas os primórdios das artes gráficas em Portugal, mas a existência quinhentista em geral, através das suas “narrativas visuais”.

### 6.1. As Imagens Religiosas

Como já antes havemos oportunidade de elucidar, no dealbar da ilustração bibliográfica visava-se, não só enaltecer os atributos estéticos do livro, mas também cooperar para a elucidação do texto que acompanhava, decifrando-o e estremando, assim, o seu papel como veículo cultural, não apenas para letrados, mas também para aqueles que não sabiam ou não podiam ler.

No primeiro quartel do século XV a impressão de pequenos folhetos, com imagens de santos, acompanhados por textos de orações, popularizou-se. Eram distribuídos entre os peregrinos e usados como objeto de devoção particular, numa época em que a religião ocupava um lugar central, à volta do qual gravitavam a vida intelectual e espiritual. Cónscia da sua poderosa influência, a Igreja Católica revestiu a imagem impressa de uma função didática, semelhante aos frescos que adornavam as paredes das igrejas, e impulsionou a cópia e propagação de folhas que exibiam figuras piedosas, gravadas em madeira, com legendas místicas e mensagens de conteúdo moral, representativas de episódios bíblicos do Antigo e Novo Testamentos.



Figura 24.

Folha de rosto da obra: *O Compromisso da Confraria da Misericórdia*. Autoria de: Santa Casa da Misericórdia, impresso em Lisboa por Valentim Fernandes e Hermão de Campos, 1516. [dim. real: ≈ 18 x 26 cm]

No rosto, a representação da Nossa Senhora da Misericórdia, com o seu manto protetor, e os fiéis [dim. real: ≈ 14 x 16 cm]. Esta edição talvez possa ser a contrafação a que João Alves Dias se refere no livro *No Quinto Centenário da Vita Christi*, 1995, p.91.

A imagem religiosa possuía, deste modo, um papel fulcral na instrução dos iletrados. Porém, era também um valioso contributo para a eloquência dos pregadores que as usavam para atear, entre os fiéis, a chama emotiva da religiosidade, assente numa antinomia em que a imaginação protagonizava um estado de transformação da realidade. Observemos, a propósito, a folha de rosto da obra *O Compromisso da confraria de Misericórdia* (figura 24), impresso em 1516 por Valentim Fernandes e Hermão de Campos, que apresenta, estampada, Nossa Senhora da Misericórdia<sup>102</sup>, com o seu manto protetor, que parece amparar os devotos, enquanto dois anjos o abrem e seguram. Sotoposto acha-se o título, impresso em caracteres góticos, de cor vermelha, qual herança dos manuscritos, como se de uma legenda se tratasse. Texto e imagem são enquadrados por tarjas decorativas de motivos florais. A figura, que domina mais de metade da página, representa a Virgem Maria de pé, em adoração, com uma coroa que representa o sol, símbolo de luz, que envolve a imagem numa aura de santidade.

A imagem possui uma expressividade mais eloquente do que qualquer discurso, pois a sua mensagem é universalmente inteligível – a concisão de elementos que integra é denunciadora do intento que presidiu à sua conceção.

Pierre Francastel classifica a tipologia imagética presente neste tipo de imagens, como “objetos de civilização”, porque configuram uma construção tangível da conceção do sagrado, na medida em que reduzem essa mesma conceção a valores e qualidades sintetizadas numa dada imagem, mesmo que se possa pensar que é no conjunto santoral católico popular – ou num subconjunto desse santoral – que se gera uma perceção de sagrado abrangente (Francastel, 1993, p. 39).

Pelas folhas de rosto das obras quinhentistas podem observar-se pequenas imagens que, segundo Ernesto Soares, são antepassados dos atuais registos de santos, já que, na sua maioria, não apresentam qualquer relação com o assunto tratado na obra. É exemplar do género *São Vicente com sua palma* que nada revela sobre o conteúdo da obra poética de André de Resende, *Carmen endecasyllabon ad Sebastianum Regem*, impressa em 1567, na oficina tipográfica de João Barreira (figura 25). Encontramos outro exemplo em *S. Francisco de Assis*, estampado na folha de rosto de *Compêndio Summario de Confessores*, de 1567 (figura 26), impresso por António Mariz. Poderiam a esta descrição, juntar-se outros demonstrantes, cujo paradeiro se desconhece, e que, depois da impressão em separado, foram intercalados entre as folhas dos pequenos livros de oração como se de relíquias sagradas se tratassem (Soares, 1946) vol. I, p.13).

As impressões sensoriais que tais imagens suscitam, como significantes de conteúdo religioso, alimentam meditações de ordem espiritual para as quais convergem múltiplos significados e que os sentidos apreendem da representação gráfica.

<sup>102</sup> Nossa Senhora da Misericórdia é consagrada por conseguir inúmeros benefícios de Deus para os homens. Maria é também chamada “Mãe de Misericórdia”, título que lembra a proteção da Virgem às Santas Casas de Misericórdia, cuja primeira foi fundada em Lisboa em 1498.





Figura 25.

Folha de rosto da obra *L. Andr. Resendii Carmen endecasyllabon ad Sebastianum regem serenissimum*. Autoria de André de Resende (1500–1573). Impresso em Lisboa, por Francisco Correa, na oficina de João Barreira em 1567. [dim. real: ≈ 13,5 x 20 cm] No rosto a gravura de São Vicente com sua palma [dim. real: ≈ 7 x 7,5 cm]



Figura 26.

Folha de rosto da obra  
*Compêndio Summario de  
 Confessores (...)* Autoria de  
 Rodrigo, do Porto.  
 Impresso em Coimbra, por  
 António Mariz, em 1567  
 [dim. real: ≈ 9 x 13,5 cm]  
 No rosto a gravura de S.  
 Francisco de Assis [dim. real:  
 ≈ 5 x 7cm]





Nas palavras de Teófilo Braga, as imagens de santos são “uma recordação palpável e concreta de um dever, que se cumpriu. [...] É pelas imagens, que as abstrações da *theologia catholica* se incutem na credulidade do povo” (Braga, 1899–1903, pp. 511-2). Tendo presente a potencialidade de tais narrativas visuais, as irmandades religiosas alimentavam a sua propagação, cónscias de que, além de representarem fisicamente a fé religiosa, serviam ao propósito de divulgação da ideologia.

A relevância da imagem na prática religiosa têm povoado o discurso teológico e, pese embora a diversidade de teólogos que a têm estudado e fundamentado de diferentes formas, parece haver unanimidade quanto a um ponto, conforme escreveu Roger Chartier: “a imagem pode ter uma dupla função na prática religiosa: serve de palavra ao iletrado; quando é suficiente vê-la para a compreender, torna-se um poderoso meio de ensino e de transformação” (Chartier, 1984, pp. 308-313).

Na narrativa visual sob o título *Calvário*<sup>103</sup>, observável na folha de rosto de *Directorium curatorum o Instruction de curas* (...), impressa por António Alvares, em 1591 (figura 27) a mensagem é veiculada através do valor emocional presente em cada figura: o *Crucificado*, a *Virgem* e o *Discípulo*. Estas simulam um sentimento de dor que é originado pela simplicidade de conceção e rudeza, na forma de gravar a madeira. Ernesto Soares elucida que o povo compreendia cada figura. A inexpressividade e bruteza das formas, gerada pelo trabalho primitivo de gravação da madeira, sendo produto de mãos rudes e ignorantes, era-o também da ingenuidade e da pureza (Soares, 1951, p. 13).

No rosto da *Sequentur Quinque de poenitentia conciones*, impresso por João Barreira, em 1574, encontramos a imagem de S. João Baptista, ladeado por diversos episódios da sua vida (figura 28). O trajeto narrado tem início do lado esquerdo, na perspetiva do observador. A primeira imagem (nº 1) ilustra o nascimento de S. João Batista, à qual se sucedem desenhos compósitos de factos, igualmente expressivos, da sua vida: como a ida para o deserto em exílio (nº 2); a pregação (nº 3); o batismo de Jesus (nº 4 e 5) e a sua morte trágica (nº 8), ilustrada na primeira imagem posicionada do lado direito. A imagem situada ao centro da narrativa visual, descreve uma cena geral da vida da personagem bíblica.

O relato histórico, proporcionado pelas narrativas visuais, que se ofereciam ao observador de forma sequencial, suscitava a emoção e religiosidade dos fiéis, suportadas num paradoxo, onde a imaginação era também protagonista no estado de transformação da realidade.

A apreensão articula-se num processo, segundo o qual a sequência é resultado da relação e integração de segmentos distintos, espaço-temporais. A sucessão de imagens possui a capacidade natural de representar o desenrolar da ação, mimetizando o encadeamento cronológico dos eventos.

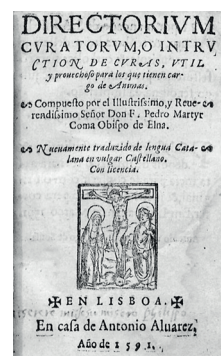


Figura 27. Folha de rosto da obra *Directorium curatorum o Instruction de curas* (...). Autoria de Coma, Pedro Mártir, (?–1578). Impresso em Lisboa por Antonio Alvarez em 1591, [dim. real: ≈ 9 x 13 cm] No rosto, gravura representativa de Jesus crucificado, a Virgem e S. João, [dim. real: ≈ 3 x 4 cm].

<sup>103</sup> Apesar da diversidade de interpretações, nas representações do Calvário nos rostos das obras quinhentistas, pertencentes ao espólio da BPMP, estas imagens narram a cena da crucificação de Jesus na colina do Gólgota, em Jerusalém, assistido por Maria e João, segundo a narrativa do Quarto Evangelho.

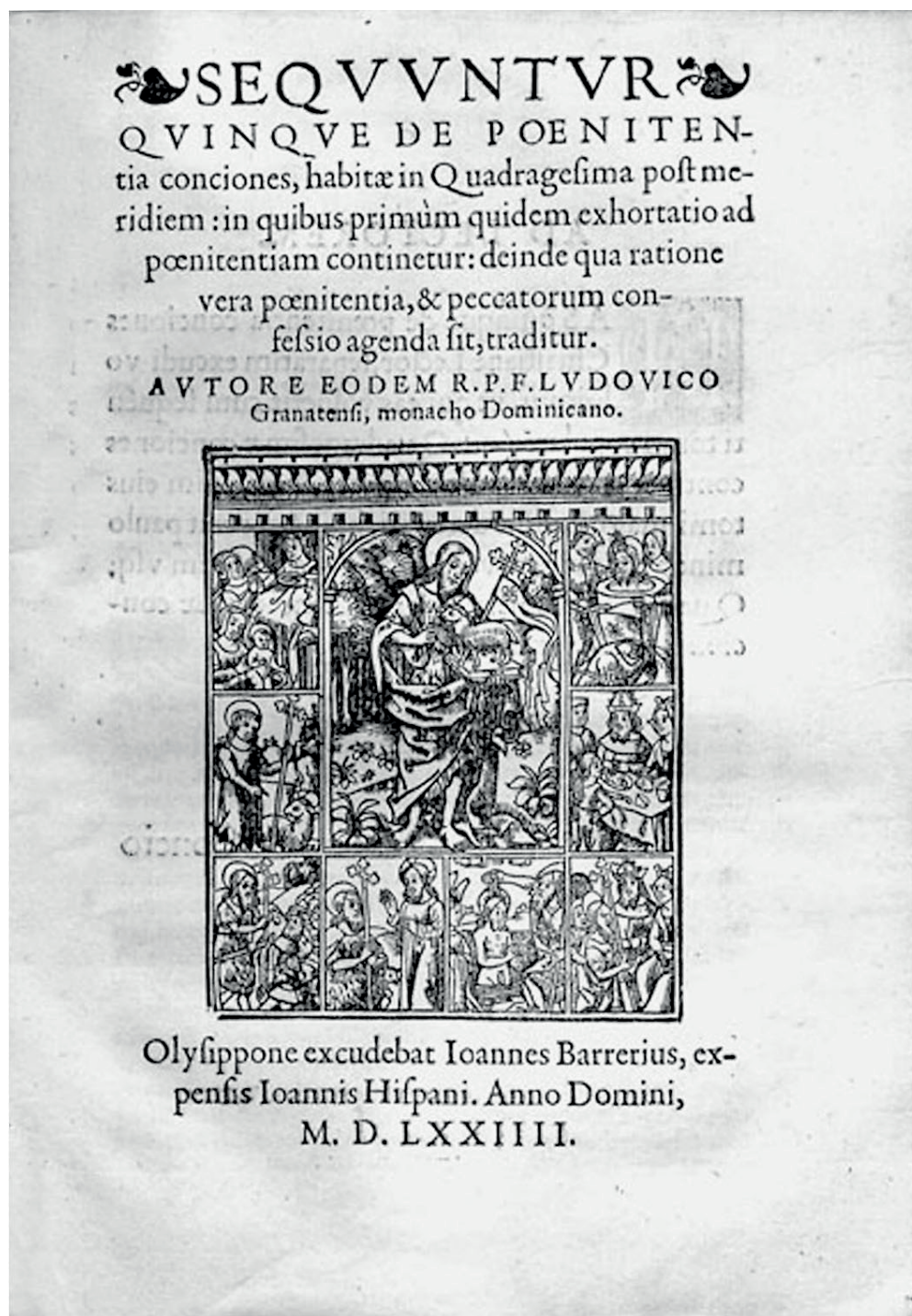
Figura 28.

Folha de rosto da obra *Sequuntur Quinque de poenitentia conciones (...)*. Autoria de Luis, de Granada. Impresso em Lisboa por João de Barreira em 157 [dim. real: ≈ 14 x 20 cm].



Figura 28a.

Gravura de S. João Batista, ladeado de diversos episódios da sua vida [dim. real: ≈ 7 x 8,5 cm]. Imagem 0 [dim. real: ≈ 3,5 x 5 cm]. Imagens 1 a 8 [dim. real: ≈ 1,7 x 2,5 cm].



O decurso narrativo funciona, assim, como organização sintática, geradora de significado: o relato dos episódios constituintes da vida de S. João Batista. Convém acrescentar que esta sequência não impede, porém, que as imagens possam ser lidas começando pelo fim, ou por qualquer outra imagem, perante a qual o observador se detenha ou na qual percecione, mais rapidamente, a mensagem.

Outro conceito, que perpassa das ilustrações presentes nas folhas de rosto de cariz religioso, é o medieval “Homem Primitivo”. Wilhlem Worringer descreve o estado de profunda perturbação em que vive, pelo arbitrário e pela falta de causalidade dos fenómenos. Mora debaixo de um medo avassalador e, como consequência desse temor face ao mundo fenomenal, cujas causas não entende, nasce o sentimento religioso: “A divindade é concebida como algo absolutamente superior ao mundo, como uma força obscura situada por detrás das coisas; há que esconjurá-la e que torná-la favorável mas, sobretudo, proteger-se dela de todas as maneiras possíveis. Sob o peso desta forte ansiedade metafísica, o homem primitivo sobrecarrega toda a sua atividade de elementos religiosos.” (Worringer, 1957, p. 27).

## 6.2. O Poder Real

A emergência do absolutismo régio português concretizou uma nítida evidenciação do poder do rei. Para Ana Maria Alves, os reinados de D. João II e de D. Manuel I constituem-se como o período histórico dessa ascensão, momento em que surgem as primeiras reformulações ao nível da imagem mental e da iconografia. A autora refere que “(...) o poder instituído gera a sua própria imagem, cujos suportes são inúmeros, com o destino de levar a opinião pública a associar o Poder, tal como existe, à imagem mental de Poder, ou seja, a transformar o Poder, tal como é, na única forma de Poder possível.” (Alves, 1986, pp. 11-13). As folhas de rosto das obras de quinhentos configuram-se também como um desses suportes do poder real.

As armas de Portugal<sup>104</sup> figuram, isoladas ou inseridas em composições gráficas, nas folhas de rosto, como símbolos do *poder real*<sup>105</sup>, durante todo o século XVI. É o caso de *Regimento de como os contadores das comarcas (...)*, figura 29 e 30, que faz parte das leis de D. Manuel I, impresso inicialmente em 1514, por João de Cremona e, em 1539, por Luís Rodrigues.<sup>106</sup> A folha de rosto de ambas, singulariza-se pela importância que

<sup>104</sup> Norton explica que se deveu a D. Afonso Henriques a criação do escudo de armas. Foi da iniciativa do monarca que a Família Real Portuguesa passou a usar o seu próprio escudo de armas como forma política de individualizar a família já reinante, assumindo armas próprias. D. João II (1445-1495) suportou a ideia de que as armas pertenciam ao estado e, como tal, deveriam apresentar-se em coerência com a heráldica da Família Real, podendo daí concluir-se que, a noção de armas de estado em Portugal tem início em 1485. Fonte: Norton, Manuel Artur, *A heráldica em Portugal: raízes simbologias e expressões histórico-culturais*, Braga: Edição do Autor, 2002. Dissertação de doutoramento em História, apresentada à Universidade do Minho, p. 400.

<sup>105</sup> O termo “Poder Real”, foi adaptado da obra: Alves, Ana Maria – *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. A procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

<sup>106</sup> É de salientar que o *Regimento dos Contadores das Comarcas*, impresso por Luís Rodrigues, não tem data. Contudo, de acordo com D. Manuel II, é provável que tenha sido publicado em 1539. O supracitado autor refere ainda que não seria de estranhar que a referida obra tivesse sido a primeira impressa nos prelos de Rodrigues e sendo natural que o livreiro de D. João III timbrasse o seu primeiro trabalho como “imprimidor” na reimpressão de um livro oficial. – *Manuel II, Livros Antigos Portugueses / 1489–1600/ da Biblioteca de sua Magestade Fidelíssima descrita por S.M.D. Manuel II*, (em três volumes / I / 1489–1539 (II 1540–1569; III 1570–1600; e suplemento 1500–1507). Imprensa da Universidade de Cambridge : Maggs Bros, 1929.



Figura 29.

Folha de rosto da obra:  
*Regimento de como os  
 contadores das comarcas (...)  
 ordenado e copillado pello  
 muyto alto e muyto poderoso  
 rey Dõ Manuel.*

Autoria de Portugal. Leis,  
 decretos, etc. Ordenações do  
 Rei D. Manuel I. Impresso em  
 Lisboa, por Joham Pedro de  
 Bomhomini de Cremona, 1514  
 [dim. real: ≈ 19 x 27 cm].

No Rosto, escudo com grifo no  
 timbre e esfera armilar enqua-  
 drada por tarjas na parte superior  
 imagética (tarjas e gravuras) [dim.  
 real: ≈ 17 x 14,5 cm].



Figura 30.

Folha de rosto da obras  
 de *Regimento de como os  
 contadores das comarcas (...)  
 ordenado e copillado pello  
 muyto alto e muyto poderoso  
 rey Dõ Manuel.*

Autoria de Portugal. Leis,  
 decretos, etc. Ordenações do  
 Rei D. Manuel I. Impresso em  
 Lisboa por Luís Rodrigues,  
 1539. No Rosto, o escudo com  
 grifo no timbre e esfera armilar  
 enquadra por tarjas na parte  
 superior [dim. real: ≈ 18 x 26  
 cm]. Composição imagética  
 (tarjas e gravuras) [dim. real:  
 ≈ 7 x 15,5 cm].



aatribui à imagem das Armas de D. Manuel e a sua divisa, a esfera armilar, isoladas num enquadramento fechado por trajas fitomórficas, ficando o título preterido, num espaço reduzido. Os rostos são semelhantes, com exceção reservada aos elementos emblemáticos, que se encontram dispostos ao contrário. O conjunto de estampas decoradas com o escudo, encimado por um paquife, coronel, dragão alado e a esfera armilar, são a representação simbólica do Poder Real – a sua iconologia (Alves, 1985: 36).

A esfera armilar representa o poder real, numa época em que Portugal conquistou a “esfera”, dando exemplo ao mundo, condicionando os seus destinos e revelando, pela sua navegação, partes do planeta até aí desconhecidas (D. Manuel II, 1935, vol. 1, p. 621).

A figura 31 mostra o escudo de Portugal encimado por um dragão alado<sup>107</sup> e coronel, na folha de rosto da obra *Monostichon de primis hispanorum regib* (...), impressa em 1554, por João Barreira. A presença do escudo português nas obras delineia um aspeto importante da história da imprensa, conforme corrobora Pina Martins: o facto de entre nós ter havido, à época, gravadores capazes de abrir matrizes xilográficas de qualidade (Martins, 1972, p. 136)

Na figura 32 apresenta-se a folha de rosto de *Crónica do Príncipe Dom Joam II*, impressa em Lisboa por Francisco Correia, no ano 1567. Nela figuram, o escudo de armas de Portugal com a coroa fechada<sup>108</sup> e ornatos externos. O escudo tem, como tenentes, S. Gabriel e S. Rafael, dois anjos que, com a mão sobre a cabeça seguram, à direita, a esfera armilar e, à esquerda, a Cruz de Avis. A sua originalidade reside precisamente na forma como seguram os pendões, diversamente da heráldica de outros reinos (Norton, 2001, p. 408).

As armas de Portugal marcaram uma presença constante, durante todo o século XVI, isoladas ou como parte integrante de composições gráficas. São elementos simbólicos do Poder Real que configuram, pelas folhas de rosto, a promoção contínua desse mesmo poder, em rememoração pública duradoura, com vista à perpetuação da “marca” do Rei. Acresce, a este fator, a vinculação do Poder Real à riqueza material e cultural, por via da sua associação ao objeto livro que, na época de quinhentos era, indubitavelmente, um bem de luxo.

<sup>107</sup> O dragão alado é uma figura mitológica, representada apenas na parte superior da coroa e que encima o escudo de armas reais portuguesas. Fonte: Faria, Maria Isabel; Pericão, Maria da Graça, *O Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina 2008, p. 418

<sup>108</sup> A coroa fechada é um elemento iconográfico usado a encabeçar o escudo dos reis portugueses a partir do reinado de D. Sebastião; usualmente é considerada a coroa de imperador. Fonte: Faria, Maria Isabel; Pericão, Maria da Graça, *O Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina 2008, p.324



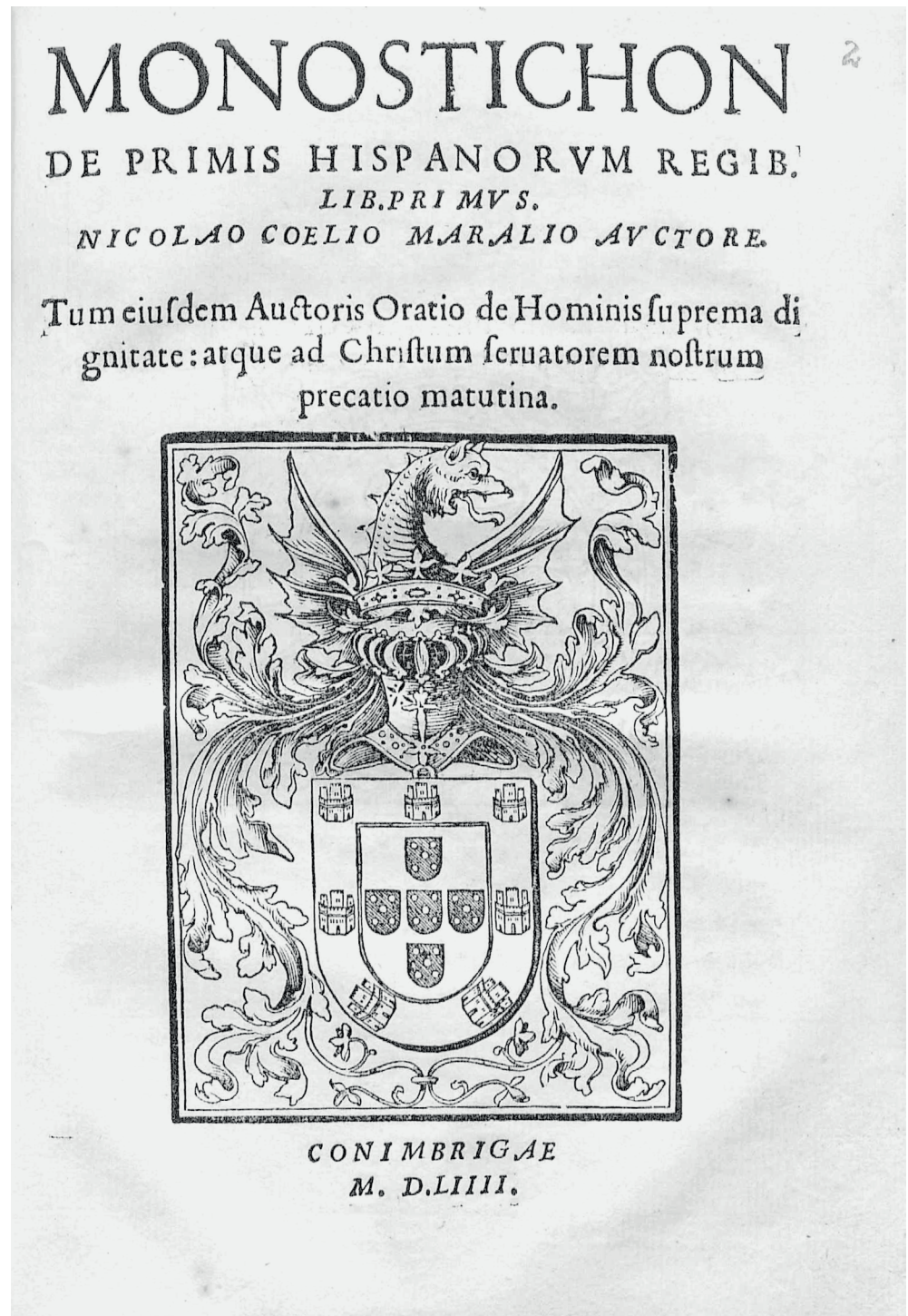
Figura 31.

Folha de rosto da obra: *Monostichon de primis hispanorum regib* (...), Autoria de Amaral, Nicolau Coelho do, O. SS. T. Impressa em Coimbra por João Barreira em 1554. [dim. real:  $\approx 7,5 \times 10$  cm]. No rosto, o escudo com grifo no timbre.



Figura 32.

Folha de rosto da obra: *Chronica do principe Dom Joam* (...). Autoria de Góis, Damião de, (1502–1574). Lisboa: Francisco Correa, 1567 [dim. real:  $\approx 16 \times 26$  cm]. No Rosto, escudo e coroa com as armas reais ladeados por dois anjos, um dos quais sustenta a cruz de Cristo e outro a esfera armilar [dim. real:  $\approx 14 \times 16$  cm].





### 6.3. Brasões Eclesiásticos e Nobiliários

Foi em pleno século XIV que surgiram os primeiros manuscritos decorados com motivos heráldicos. Estes nasceram na sequência do que tipificava a sociedade medieval: a vida acantonada em regiões diversas que se distinguiam e notabilizavam esteticamente através dos selos pendentes, das bandeiras e da ordenação dos escudos de armas (Norton, 2001, p. 17).

Os brasões tornaram-se elementos de uso comum, quer para guerreiros, quer para a nobreza e, por conseguinte, desenvolveu-se uma linguagem articulada com vista a regular e descrever a heráldica civil. Deste modo, cada família pertencente à nobreza europeia possuía o seu próprio brasão. Pouco depois, também os bispos passaram a ter brasão, pela sua pertença a uma nobreza espiritual, a título dos Apóstolos.

Na época de quinhentos a vida nas cidades encontrava-se impregnada pelos emblemas que eram ostentados nas paredes dos edifícios públicos, nas igrejas, nos colégios e, de forma não menos significativa, nas insígnias das casas. Por meio desta diversidade de aplicações, a ação do campo da heráldica passou a englobar um “sem número de manifestações da cultura humana”, desde a história da sociologia, da arte e da religião, até à bibliografia ou filosofia, expressando a cultura humana através de elementos gráficos detentores de uma forte carga simbólica (Matos, 1940, p. 8).

As folhas de rosto da época quinhentista não escapam a idênticas premissas e, amiúde, encontramos ilustrado o brasão do mecenas ou do autor da obra. Vejamos, como exemplo, *Canones et decreta sacrosancti et generalis Concilii Tridentini*<sup>109</sup> (figura 33), que Francisco Correia imprimiu em Lisboa, no ano de 1564, onde figura o brasão do Cardeal, Rei D. Henrique (1512–1580)<sup>110</sup>, estampado na folha de rosto.

O livro foi inicialmente impresso para atender às indispensabilidades gerais da Igreja Católica. Houve, porém, mais tarde, uma função de sentido mais vasto nesta publicação, já que a Igreja havia a missão de catequizar a população e evangelizar outros povos.

<sup>109</sup> A referida obra, mandada imprimir pela Igreja Católica exibe, na folha de rosto, uma estampa do brasão do Cardeal, Rei D. Henrique (1512–1580). Este exercia, em 1564, funções de Arcebispo de Lisboa, e o mais certo é que o Cardeal tenha sido o impulsionador da impressão da obra.

<sup>110</sup> Cardeal D. Henrique (1512–1580), natural de Lisboa, foi o décimo sétimo monarca da Coroa Portuguesa. Filho de D. Manuel I e de D. Maria conheceu profundamente as línguas latina, grega e hebraica e aprendeu matemática com Pedro Nunes. Recebendo Ordens com apenas catorze anos, chegou a Arcebispo de Braga no ano de 1532, tendo estabelecido as Constituições da diocese em 1537. Inquisidor Geral do Reino, fundou o Sagrado Tribunal do Santo Ofício em Évora, vindo a ser Arcebispo dessa cidade em 1540. Em 1553 recebeu o título de Cardeal e em 1564 o de Arcebispo de Lisboa. Com a morte de D. João III, e devido à tenra idade de D. Sebastião, foi adjunto da rainha D. Catherine na regência do reino, vindo a tornar-se regente a 23 de Dezembro de 1562. Em 1568, com a subida de D. Sebastião ao trono, retirou-se para Évora. Com a morte de D. Sebastião, foi aclamado rei a 28 de Agosto de 1578. Faleceu em Paço de Almeirim a 31 de Janeiro de 1580. Fundou, além de paróquias, mosteiros e locais de ensino, um colégio de onde saíram muitas das mais ilustres personagens dos séculos XVI e XVII: o Colégio Jesuíta de Santo Antão, em Lisboa. Foi rei de Portugal entre 1578 e 1580. O ano da sua morte é marcado pelo início do domínio Filipino (1580–1640), em que Filipe I de Portugal enviou o Duque de Alba para reivindicar o Reino de Portugal pela força. Lisboa caiu rapidamente e o rei espanhol foi aclamado rei de Portugal. Fonte: Pereira, João Figueiredo – *O valor do livro antigo em Portugal*, Lisboa: Suporgest 2006, pp. 645-6

Não podemos deixar de referir a mostra na Biblioteca Nacional Cardeal D. Henrique (1512–1580): Obra Impressa, patente de 1 Agosto a 14 de Setembro de 2012. Desta forma a Biblioteca Nacional de Portugal assinada a passagem do quinto centenário do nascimento do cardeal D. Henrique com uma exposição que apresenta a obra que deixou impressa – tanto assinala a que produziu de teologia mística em que está patente o seu carácter contemplativo e devocional, como outras que diretamente se relacionam com a sua ação, nos diferentes cargos que ocupou – relevando, assim, uma faceta menos conhecida da sua personalidade. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, acedida em 20 Agosto de 2012, em [www.bnportugal.pt](http://www.bnportugal.pt).

Figura 33.

Folha de rosto da obra *Canones et decreta sacrosancti oecumenici (...)* Autoria de Igreja Católica. Concílio de Trento, 1545–1563. Impressa em Lisboa por Francisco Correa em 1564 [dim. real: ≈ 9 x 14 cm]; gravura [dim. real: ≈ 6 x 7 cm].



Os anseios tipográficos da classe eclesiástica ampliavam-se, assim, para permitir a impressão de instrumentos de organização da Igreja e fomentar a produção de missais, antifonários, breviários, livros de horas e Bíblias. De igual modo, as edições do Concílio de Trento eram dadas aos prelos para promover a uniformização litúrgica sendo, nessa medida, obra de significativa importância.

Entre as personagens históricas que terão havido grande preocupação com a formação do clero e pelas diretivas saídas do Concílio de Trento, encontramos frei D. Bartolomeu dos Mártires<sup>111</sup>, Bispo de Viana e arcebispo de Braga, cujo brasão se exhibe na folha de rosto de *Summa Caietana: tresladada em portugues, co muytas annotações & casos d(e) consciencia & decretos sagrados Concilio Tridentino* (figura 34). Frei Bartolomeu dos Mártires participou no Concílio de Trento, em 1562 e 1563, onde se fez notar, não só pela defesa do primado peninsular da arquidiocese bracarense, mas também pela acirrada defesa de uma reforma urgente e eficaz da Igreja. Foi, com idêntico denodo, responsável por valiosa parte de bibliografia religiosa, na qual se contam mais de trinta obras<sup>112</sup> e se inclui uma quota-parte de ação para o aperfeiçoamento da tipografia.

Ainda, no que à temática iconografica concerne, importa referir a folha de rosto da obra *De rebus Emmanuelis regis Lusitaniae*, figura 35, na qual podemos observar o brasão com letra A na lateral direita e G na lateral esquerda. Sendo esta obra impressa por António Gonçalves, questionamos se as abreviaturas não correspondem precisamente às iniciais do nome do tipógrafo. Esta mesma questão foi, aliás, levantada por Luís Chaves, no seu livro *História da Gravura em Portugal* (1927, p. 10). Segundo o autor, apesar de não se encontrar identificado qualquer gravador antes de Luís Jerónimo ou Jerónimo Luís, não poderemos ignorar as iniciais da obra citada em epígrafe. Em semelhança com autores como Luís Chaves e Ernesto Soares que houveram oportunidade de, graças a aturados estudos, identificar iniciais que entenderam pertencer aos gravadores, pese embora o desconhecimento de a quem estas poderiam referir-se, é também nosso entender, depois de aprofundada observação física das gravuras exibidas nas folhas de rosto, que as iniciais P. M., observáveis nas obras *Kalendarium gregorianum perpetuum* (1583) e *Constituições synodales do Bispado do Porto* (1585), figuras 36 e 37, impressas por António Mariz, se referem a um gravador ainda não identificado pelos autores citados, como nova personagem histórica cujo labor se revestiu de grande qualidade e rigor aquando da elaboração de símbolos de caris nacional, como o brasão do bispo do Porto e as armas de Portugal, visível nas imagens representadas nas respectivas figuras.



**Figura 34.**  
Folha de rosto *Summa caietana: treslada em portugues (...)*  
Autoria de Vio Caietanus, Thomas de, (1469–1534).  
Impresso em Braga por António Mariz em 1565 [dim. real: ≈ 9 x 14 cm]; gravura [dim. real: ≈ 4,5 x 4,5 cm].

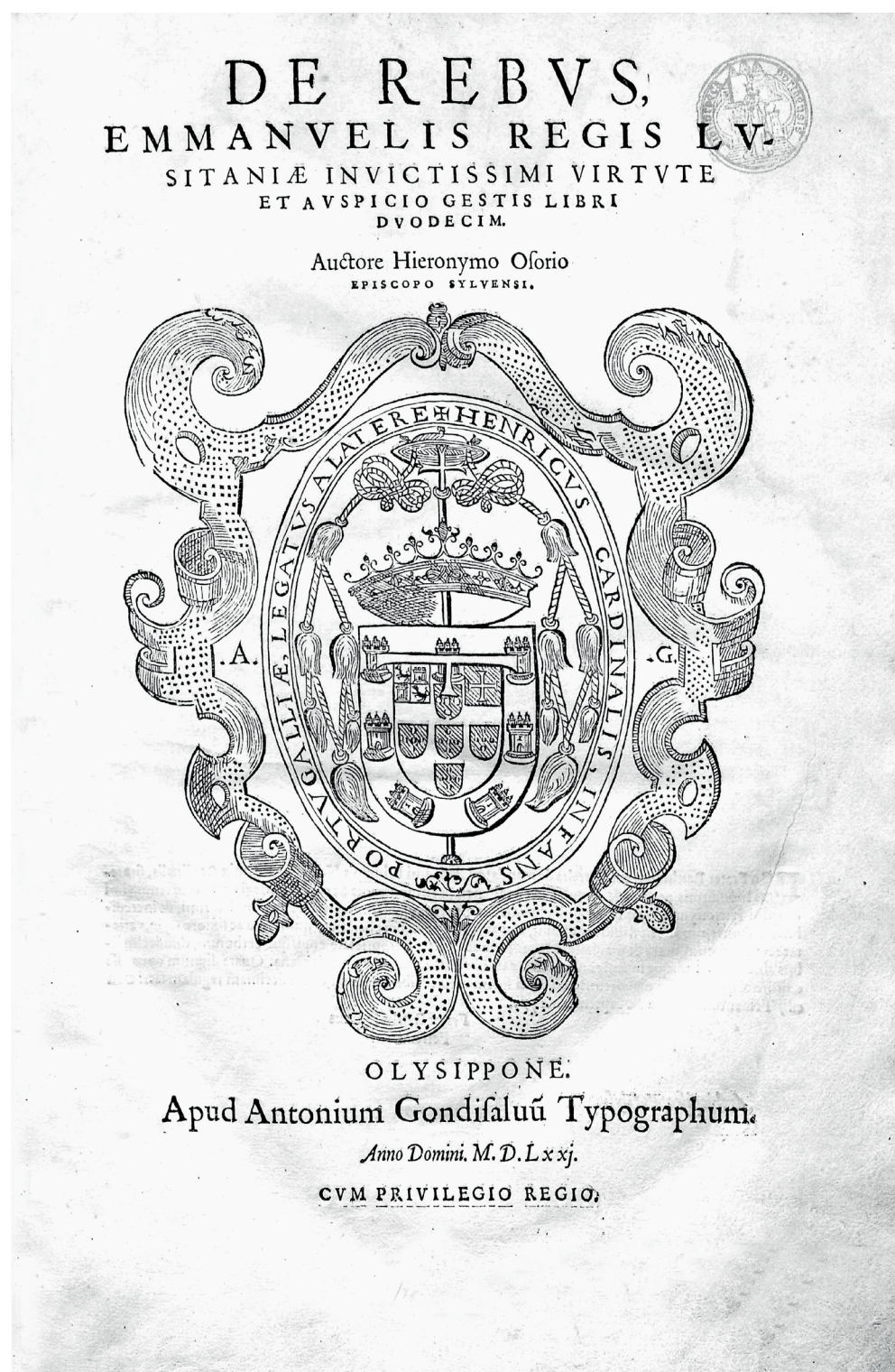
<sup>111</sup> Frei D. Bartolomeu dos Mártires (1514–1590), Bispo de Viana e arcebispo de Braga, ingressou na Ordem Dominicana em 1548. Dez anos mais tarde, terminou os seus estudos e ordenou-se sacerdote. Até à sua nomeação como arcebispo de Braga (1558) dedicou-se ao ensino. Enquanto professor, teve como aluno, entre outras figuras do seu tempo, D. António, Prior do Crato, futuro pretendente ao trono na crise dinástica de 1578–1580. Participou no Concílio de Trento, entre os anos de 1562 e 1563, onde se fez notar pela defesa do primado peninsular da arquidiocese bracarense. Mesmo contra um conjunto de várias oposições, instaurou a reforma na Igreja, ao nível claro da sua arquidiocese, não deixando de influenciar muitas outras. Como linhas de força da sua ação apresentam-se a pretensão de formar um clero zeloso e culto, que moralizasse os fiéis, administrasse os bens e os repartisse pelo povo mais carenciado. Fonte: Mattoso, José de, (Coord.) *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, (vol.3), 1994, pp. 501-502.

<sup>112</sup> Deixou-nos mais de trinta escritos, dos quais se salientam: *Stimulus Pastorum* (com 21 edições); *Catecismo da Dourina Cristã* (com 15 edições) e *Compendium Spiritualis Doctrinae* (com 10 edições). – Frei Bartolomeu dos Mártires, in Infopédia [Em Linha], Porto: Porto Editora, 2003–2012. [Acedida em 5 de Jul. 2012]. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$frei-bartolomeu-dos-martires](http://www.infopedia.pt/$frei-bartolomeu-dos-martires).



Figura 35.

Folha de rosto *De rebus  
Emmanuelis regis Lusitaniae,  
inviictissimi virtute (...)*.  
Autoria Osório, Jerónimo,  
(1506–1580). Impresso em  
Lisboa por António Gonçalves  
em 1571 [dim. real: ≈ 20 x 30  
cm]; gravura [dim. real: ≈ 14,5  
x 16,5 cm].







**Figura 36**  
Folha de rosto da obra *Kalendarium gregorianum perpetuum*. Autoria Igreja Católica. Impressa em Coimbra por António Mariz em 1583 [dim. real: ≈ 9 x 14 cm].



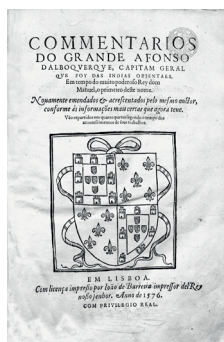
**Figura 37**  
Folha de rosto *Constituições synodales do Bispado do Porto (...)* Autoria de Porto. Diocese. Impressa em Coimbra por António Mariz em 1585 [dim. real: ≈ 18 x 27 cm]. No rosto gravura alegórica, relativa a D. Marcos de Lisboa, Bispo do Porto [dim. real: ≈ 12 x 17 cm].

Quanto às feições das restantes folhas de rosto estampadas com o brasão do episcopado português, poucas ou nenhuma alteração gráfica foram percebidas. A estampa do brasão figura ao centro da folha e o texto ocupa a parte superior e inferior da gravura. O mesmo sucede com autores nobiliários, como podemos observar na figura 38, onde se encontra representado o brasão dos Albuquerque, impresso na folha de rosto de *Commentarios do grande Afonso Dalboquerque (...)*, impressa em 1576, por João de Barreira. A obra é mandada imprimir por Braz de Albuquerque, filho do célebre Governador, a fim de narrar os feitos heroicos de seu pai<sup>113</sup>.

Nas figuras 39 e 40 representam-se os rostos de duas edições da obra *Constitutionum extrauagantium santicissiomuru patrum*, da autoria da Igreja Católica. A primeira foi impressa em 1576 e a outra no ano seguinte, em 1577. A organização dos elementos

<sup>113</sup> Antes de falecer, Afonso de Albuquerque recomendou ao rei D. Manuel o filho único que deixara ainda criança em Portugal. Braz de Albuquerque homenageou o seu pai ao publicar uma obra com os seus feitos históricos.

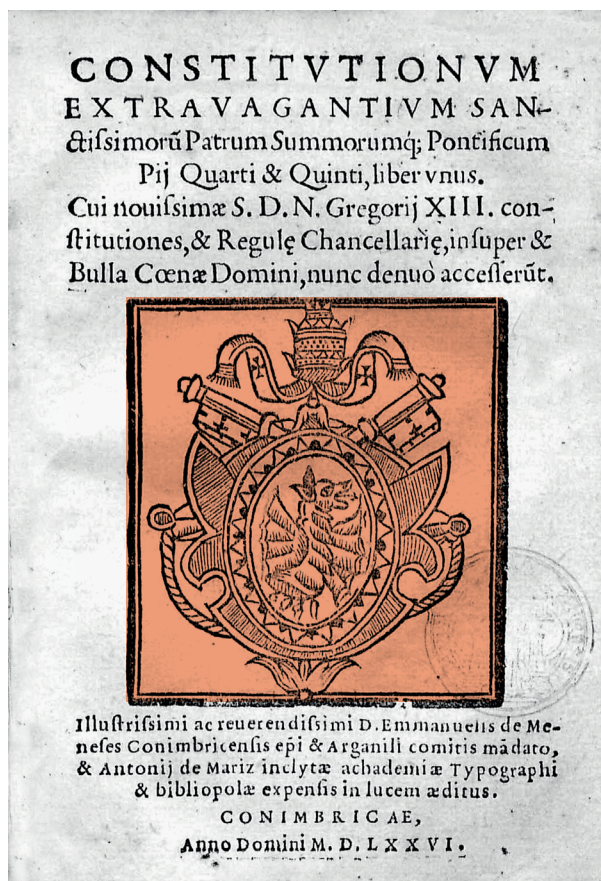




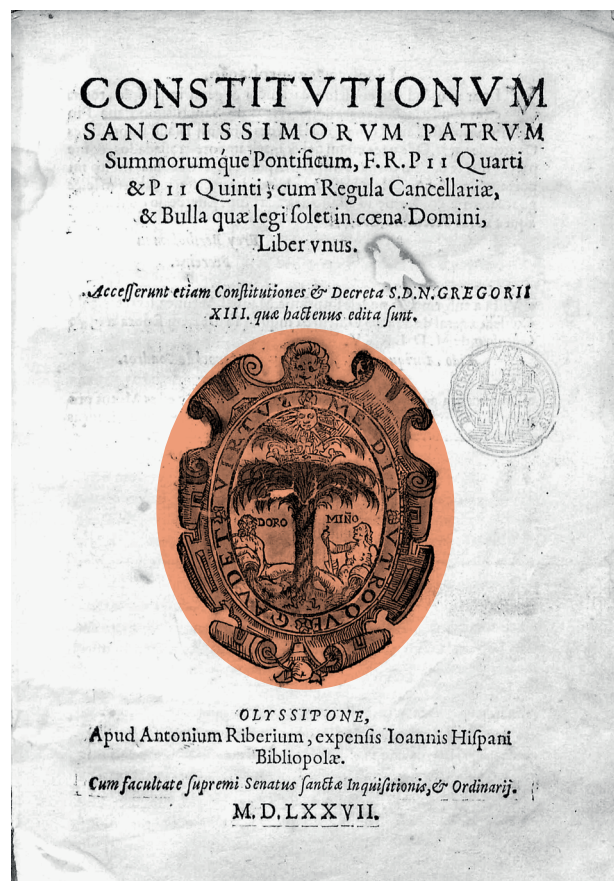
**Figura 38.**  
Folha de rosto da obra *Commentarios do grande Afonso Dalboquerque (...)*. Autoria de Albuquerque, Afonso de, 1500-1580. Impresso em Lisboa por João de Barreira, 1576 [dim. real:  $\approx 18 \times 27$  cm]  
No rosto, o brasão dos Albuquerque [dim. real:  $\approx 10 \times 11$  cm].

gráficos de ambas é muito semelhante: composição centrada com a imagem entre o texto e escala considerável em relação ao corpo da obra. Porém, no rosto da obra, na figura 39, expõe-se o brasão do Papa Gregório XIII e na figura 49 a marca do tipógrafo António Ribeiro, o que levanta questões quanto à importância da imagem em relação à área temática da obra. Salientamos que ambas houveram impressão por diferentes tipógrafos. Se António Ribeiro assinou a segunda impressão em 1577, em Lisboa, a primeira edição, de 1576, foi fruto da arte de António Mariz, em Coimbra. Avançamos também, como possível razão, a hipótese de António Ribeiro não ter em seu poder, à data da impressão da obra, a xilografia que ostentava o brasão do Papa. Assim sendo, é possível que, ao impressor, tenha ocorrido imprimir a sua própria marca, em substituição do elemento gráfico em falta.

**Figura 39.**  
Folha de rosto da obra: *Constitutionum extrauagantium sanctissimorum patrum*. Autoria de Igreja Católica. Papa, 1572–1585 (Gregório XIII). Impresso em Coimbra na oficina de António Mariz, 1576 [dim. real:  $\approx 9 \times 13$  cm]. No rosto: brasão do Papa Gregório XIII [dim. real:  $\approx 5,50 \times 6$  cm].



**Figura 40.**  
Folha de rosto da obra: *Constitutionum extrauagantium sanctissimorum patrum*. Autoria de Igreja Católica. Concílio de Trento, 1545-1463. Impresso em Lisboa por António Ribeiro, 1577 [Dim. real da folha:  $\approx 14 \times 29$  cm] Rosto: Marca do impressor [Dim. real da folha:  $\approx 6 \times 7,5$  cm]





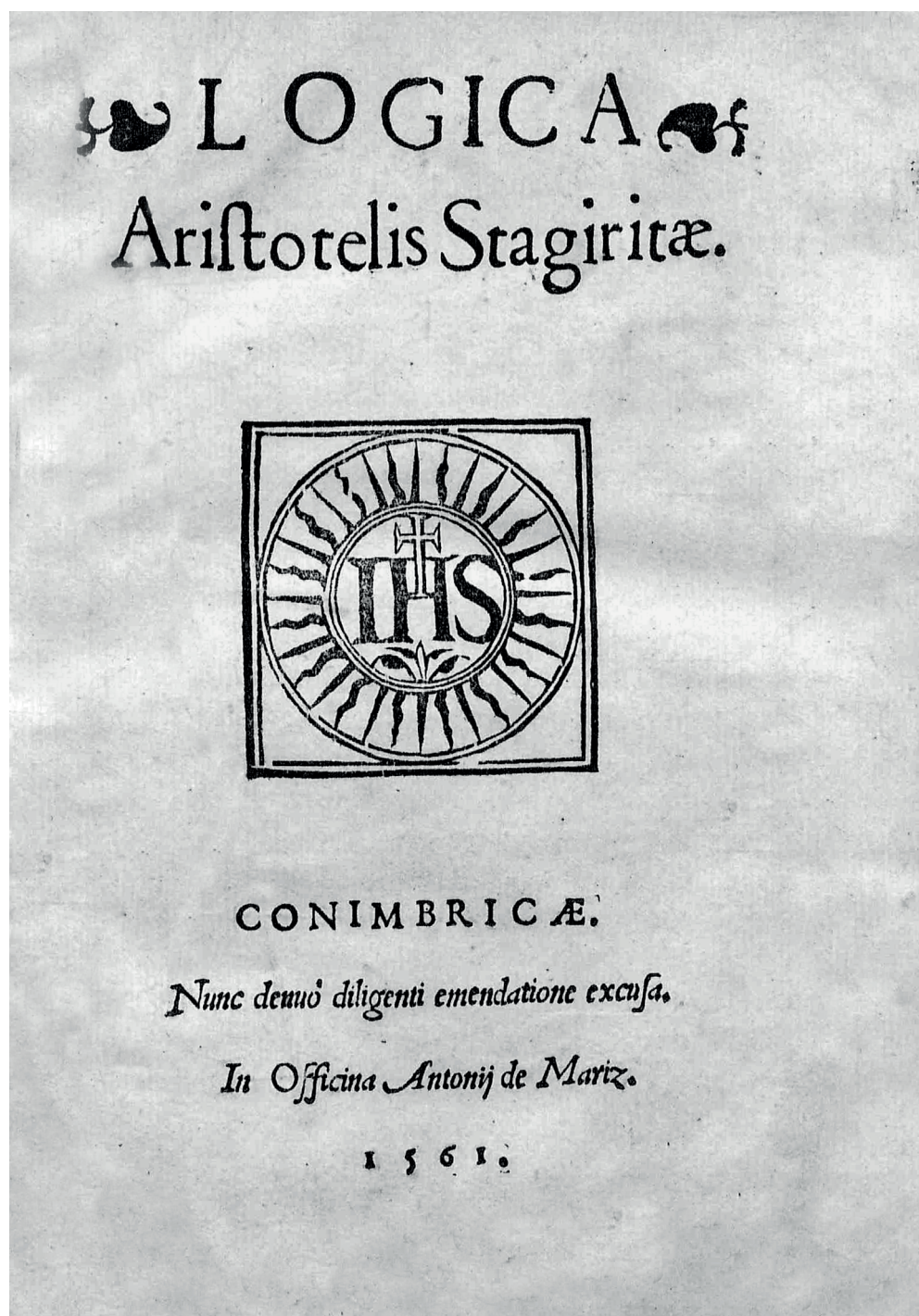


Figura 41.

Folha de rosto da obra *Logica / Aristotelis Stagiritæ*. Autoria de Aristóteles, (384-322 a.C). Impresso em Coimbra por Antonio Mariz, 1561 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm]. No Rosto o monograma IHS (da Comp. De Jesus) [dim. real: ≈ 5 x 5 cm].

## 6.4. O Monograma IHS

A Simbologia faz parte integrante da história, como antiga ciência e método de instrução dos homens primitivos. É, amiúde, por meio de uma análise dos símbolos que chegamos ao conhecimento de antigas civilizações ou à sabedoria dos filósofos. Parte do acervo religioso, cultural e folclórico da humanidade encontra-se preservado através do simbolismo. Similarmente ao que sucede com a iconologia, também os símbolos figuram entre as formas de comunicar mais eloquentes da religião, como meio de envolver os seus fiéis em realidades místicas e transcendentais.

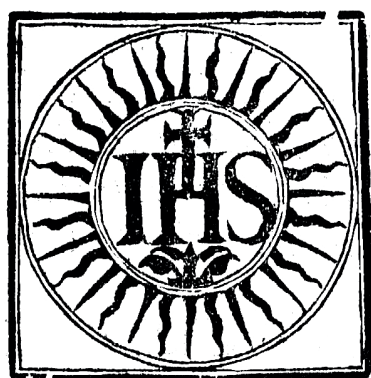
A sigla IHS tem amplamente integrado a arte figurativa da Igreja Católica, desde a Idade Média, como o cristograma<sup>114</sup>. Os primeiros cristãos desenvolveram uma simbologia própria, que lhes permitia comunicar uns com os outros, de forma codificada, escapando ao reconhecimento num contexto perseguição. Aliado ao peixe, símbolo do nome de Jesus, os cristãos liam e escreviam o acróstico composto pelas iniciais gregas do nome IXTHŪS (Dias, 2001, p. 26). Conforme atestado por Artur Anselmo, as letras I, H e S correspondem à abreviatura do nome de Jesus, constituída pela combinação híbrida de elementos gregos, as letras I e H, com um elemento latino, a letra S (Anselmo, 2002, p. 84).

Quem contribuiu para a difusão do monograma foi Santo Inácio de Loyola, responsável pela fundação da Companhia de Jesus, ordem religiosa fundada em 1532. Inácio de Loyola utilizou o símbolo no início de suas principais cartas e escritos. O monograma IHS foi adotado como carimbo das principais publicações e, também, como carimbo oficial da Companhia de Jesus.

O monograma, presente na figura 41, pertence à folha de rosto da obra *Logica Aristotelis Stagiritar* (1551), impresso em Coimbra, por António Mariz. O IHS figura no interior de uma circunferência, semelhante à representação pictórica do sol, centralizado num quadrado que, por sua vez, está posicionado no centro da folha. A haste da letra H, serve de base a uma cruz e, na parte inferior da mesma letra, figura um elemento vegetal, folhas de milho, representativo do pão que, por sua vez, simboliza os meios de subsistência.

<sup>114</sup> O cristograma é uma combinação de letras, do alfabeto grego ou latino, que forma uma abreviação do nome de Jesus (tipo monograma), tradicionalmente usadas como símbolos cristãos na decoração de edifícios, mobiliário e vestimentas. Os cristogramas eram cunhados, pelos cristãos antigos, em moedas, lábaros, espadas, escudos, vestes, pinturas, esculturas e outros. – In Quison, Marie-Thérèse; SOT, Véronique, *Dicionário cultural do cristianismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p.53.

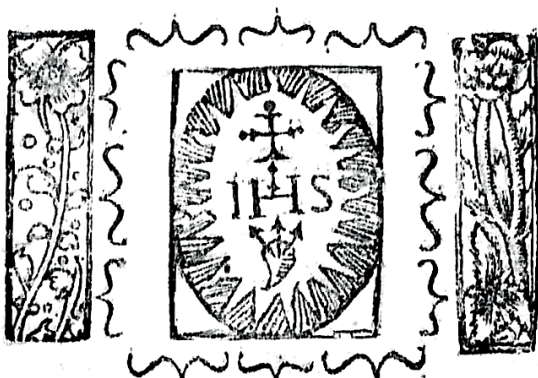
A figura 42 visa inventariar a diversidade gráfica sob a qual se acha representado o monograma IHS. Destacamos, dos exemplos, a prolífica representação de ornatos vegetalistas; a simetria geométrica; os desenhos abertos a branco, sob um fundo impresso a preto, e a eminente reprodução da imagem do sol, com raios alternadamente desenhados em traçado ondulado e retilíneo, como forma de simbolizar a fonte de luz e calor.



[dim. real: ≈ 5 x 5 cm]



Ø da gravura 3,5 cm



[dim. real: ≈ 5,5 x 3 cm]



[dim. real: ≈ 6 x 6 cm]



[dim. real: ≈ 4,5 x 4,5 cm]



[dim. real: ≈ 4,5 x 6 cm]

Figura 42.  
Exemplos de monogramas IHS  
impressos nas folhas de rosto



## 6.5. Portada Arquitetónica

Como previamente havemos revelado, a primordial missão informativa da folha de rosto foi, a breve termo, ultrapassada, para se tornar um agente estético por onde perpassavam representações gráficas tão distintas como a marca do tipógrafo, cartelas, cartelas ou cercaduras. Dirigimos, nesta alínea, atenção à portada arquitetural, de inspiração renascentista, qual parte integrante dessa diversidade gráfica, pertencente aos rostos de quinhentos.

A cisão da tipografia com o modelo manuscrito, bem como a libertação desse mesmo modelo que a imprensa propiciou, é inicialmente traduzível no que à disposição do texto se refere. Porém, a sua coocorrência com a definição de novos estilos arquiteturais e com uma fecunda teorização, geradora de novos tratados, submeteu a tipografia a interferências da arquitetura. Não é, pois, de estranhar que a composição de texto, o corpo e proporção dos caracteres, a decoração de páginas preliminares ou o desenho de capitais, que possuem um inegável relevo na tipografia, acabem por atuar como peças de um imenso xadrez jogadas, nesta época, em submissão às novas regras da arquitetura.

A partir da segunda metade do século XVI, a gravura bibliográfica deixou de desenhar-se pelos contornos da iconografia religiosa, tão persistente nas composições em gravura portuguesa. A época do Renascimento, atalhando um caminho de originalidade e liberdade, que então caracterizou as representações arquiteturais. Pelas folhas de rosto figuravam agora elementos típicos da construção de edifícios como colunas; arquivoltas; entablamentos; o arco segmentar e socalho com tendência para a perspetiva linear. Os pilares, usualmente de secção retangular, decoravam-se de prolíferas formas, desde elementos fitomórficos simples, até pequenas imagens ou símbolos. Com tais linhas, adotadas pelos impressores para as folhas de rosto, criou-se um género, que coerentemente se denominou portada arquitetónica<sup>115</sup>. Além do seu evidente valor decorativo, a opção estética integra a simbologia implícita na sumptuosidade dos pórticos, como a entrada de edifícios, igrejas ou instituições importantes, gerando associações que igualavam o valor do conteúdo do livro com a opulência dos grafismos presentes na página que a ele dava acesso (Faria, Pericão, 2006, p. 985).

Foi Luís Rodrigues, tipógrafo e livreiro, o responsável pela introdução da portada arquitetónica nas artes gráficas em Portugal<sup>116</sup>. Na folha de rosto da obra *Antonij Lodouici medici Olysipponefis* (1540), impressa em Lisboa (figura 42), o título da obra encontra-se emoldurado por uma portada, ladeado por duas estátuas masculinas,

<sup>115</sup> Nos termos de arquitetura, a portada é uma grande porta de acesso ao edifício, enquadrada por larga moldura ornamentada e feita com materiais nobres, como a cantaria e madeira.

<sup>116</sup> O material tipográfico, caracteres e estampas que compõem as portadas acima referidas, foram adquiridas pelo tipógrafo Luís Rodrigues em Paris. Este obteve, em 1533, um alvará para imprimir *Ordenações do Reino* e com os lucros desta operação comercial, Rodrigues implementou a sua própria tipografia. Regressado a Portugal, Luís Rodrigues foi responsável pela introdução das portadas arquitetónicas e, no seu trabalho, podemos perceber o fim da influência alemã e o triunfo da Renascença. – In Anselmo, Artur, *Estudos de História do Livro*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997, p. 78



Figura 42.

Folha de rosto da obra de Antonij Lodouici medici Olyssipponefis. Autoria de Luís António, (1472–1565), Impresso em Lisboa por Luís Rodrigues em 1540 [dim. real: ≈ 19 x 28 cm].



Figura 42a.

Pormenor do atlante da fachada do Palácio Isimbardi. Estas figuras, de corpo real, apresentam o tronco nu e musculado e, apresenta os braços cruzados e firmes. Na cabeça sustenta-se a construção, da qual é parte integrante. É notável a semelhança entre este atlante e a figura impressa na portada arquitetónica da folha de rosto de Antonij Lodouici medici Olyssipponefis (Fig. 42).



Figura 42b.

Fachada do Palácio Isimbardi, em Milão. Edifício do século XV, ampliado e modificado ao longo dos anos.



denominadas *Atlante*<sup>117</sup>, que figuram como colunas que suportam a parte superior da construção, onde se localizam outras estátuas, simetricamente, enquanto seguram uma cortina, que se abre, à semelhança de um proscénio.

As figuras 42 *a* e *b* revelam as semelhanças entre os atlantes da portada arquitetónica, presente em *Antonij Lodouici medici Olysipponefis*, e os que flanqueiam a fachada do palácio Isimbardi, em Milão, Itália. As figuras eram esculpidas no fuste, em tronco nu, com aparência robusta e de braços cruzados, como que a suportar o peso da construção à qual pertencem. Segundo Pina Martins, esta matriz xilográfica logrou, entre nós, grande sucesso, e houve serventia para ilustrar o rosto de, pelo menos, uma dúzia de livros portugueses quinhentistas, impressos no meio século que medeia 1539 e 1589 (Martins, 1969, P. 564).



**Figura 43.**  
Folha de rosto da obra: *Damiani Gois, equitis lusitani, Urbis Louaniensis, obsidio*. Autoria de Gois, Damião de, 1502–1574. Impresso em Lisboa por Luís Rodrigues, 1546 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm]. No rosto, portada arquitetónica [dim. real: ≈ 11,5 x 17 cm].

Na portada da obra *Damiani Gois, equitis lusitani, Urbis Louaniensis* (figura 43), encontra-se representada a esfera armilar, que encima o escudo das Armas Reais, centrada, na parte inferior. Exibe uma ambiência cenográfica, patente nas cortinas que dois anjos *putus*<sup>118</sup> seguram e que duas figuras híbridas, entre o humano e o pássaro – alegóricas e cariátides – se encarregam de manter a prumo, enquanto flanqueiam a estrutura. Ainda figuram, na portada, duas figuras humanas, masculinas, mais velhas, que apontam ambas para o título da obra. José Pacheco regista que esta foi uma das mais utilizadas portadas até ao final do século XVI e exemplifica a transposição para a impressão do arco de triunfo romano (Pacheco, 2005, p. 100).

Em *De Patientia Christiana*, de Jorge Coelho, figura 44, o título da obra é enquadrado por uma portada arquitetural, cercada de tarjas emolduradas por vinhetas orna- das com flores, aves e insetos. Uma tipologia mesclada, na mesma folha, a portada arquitetural, com colunas decoradas, capitéis coríntios, duas esferas armilares que ladeiam o escudo das Armas Reais e, ainda, um soco, onde são observáveis a Cruz de Cristo e duas sereias-ave, conformando um todo que as respetivas tarjas enquadram (Pacheco, 1978, p. 176). D. Manuel II registou que Luís Rodrigues empregou, na folha desta obra, a mesma já impressa na obra *De uerboru coniugatione*, de André de Resende<sup>119</sup>. Em ambas usou, similarmente, letras capitais “finamente” gravadas, que fariam parte do material trazido de Paris, pelo impressor (D. Manuel II, 1937; vol. II, p. 59). Artur Anselmo acrescenta que o material transportado de Paris, por Luís Rodrigues, faria parte do espólio de Geoffroy Tory, legado aos seus herdeiros, aquando de sua morte, em 1533 (Anselmo, 1997, 80).

<sup>117</sup> A estátua masculina é denominada *Atlante* e serve de suporte a qualquer parte de uma construção, como se fosse uma coluna ou pilastra; é o correspondente masculino das Cariátides. O termo atlante, em arquitetura, refere-se a um tipo de coluna antropomorfa onde, no lugar do fuste, se apresenta a forma esculpida de um homem. Fonte: Faria, Maria I.; Pericão, Maria da G., *O Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Ed. Almedina, 2008, p.112.

<sup>118</sup> Putus – Anjos profanos, seculares e não religiosos, que possuem figuras de crianças do sexo masculino nuas utilizadas como motivo ornamental. Fonte: Faria, Maria I.; Pericão, Maria da G., *O Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Ed. Almedina, 2008, p. 1026.

<sup>119</sup> Esta obra não se encontra no acervo da BPMP, contudo encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal – consultar Base Nacional de Dados Bibliográficos, disponível em <http://www.porbase.org>.



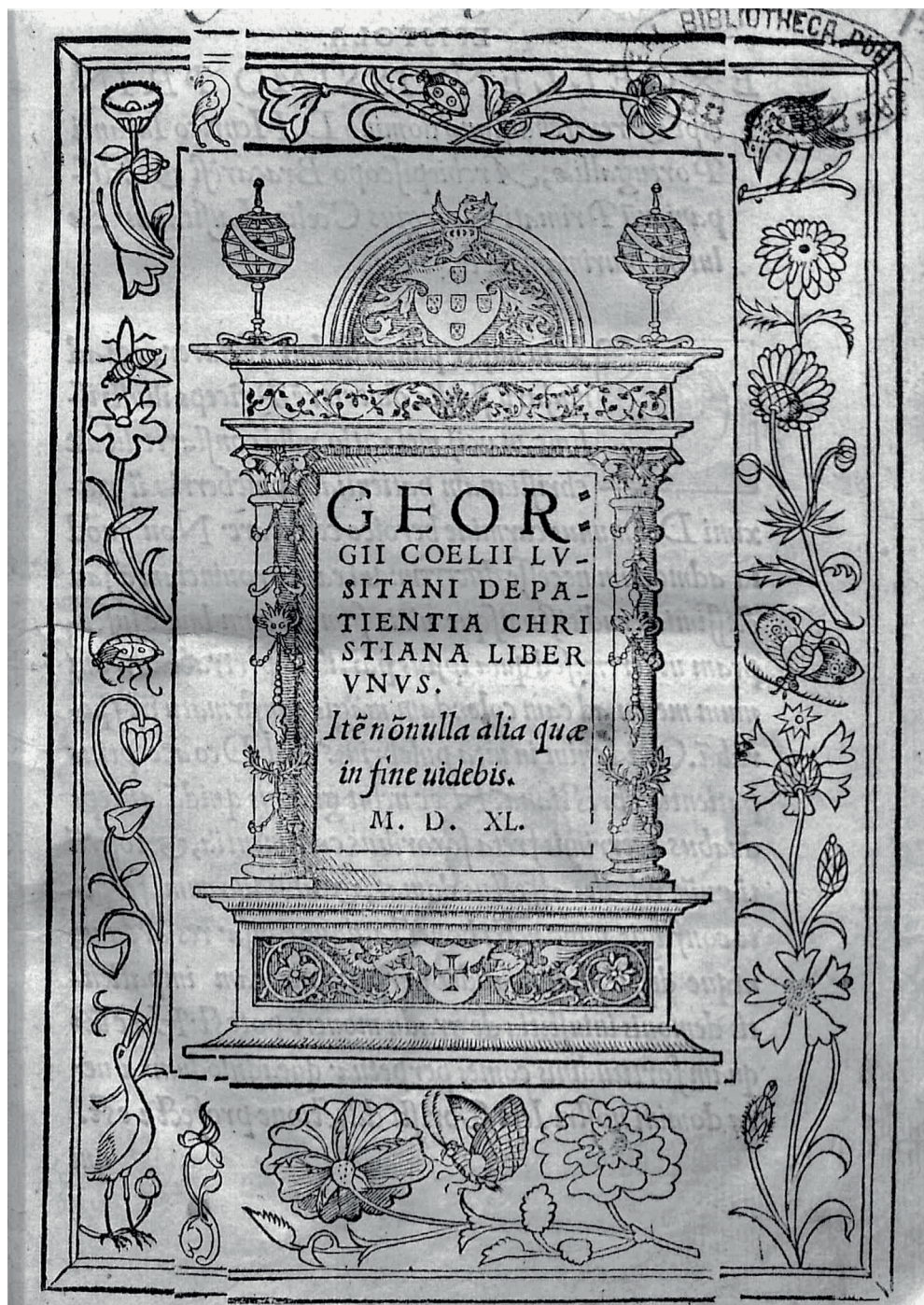


Figura 44.

Folha de rosto de *De Patientie christiana liber unus*. Autoria de Coelho, Jorge, (?-1563). Impresso em Lisboa, por Luís Rodrigues, 1540. Ded. a *Ioannis Iosephi Goncalvis* [dim. real: ≈ 13 x 18 cm] No rosto a portada arquitetónica [dim. real: ≈ 11,5 x 7 cm] enquadrada por tarjas.

### A portada arquitetural na folha de rosto da 1ª. Edição de *Os Lusíadas*

Na portada de *Os Lusíadas* (1572) não figura uma composição com tarjas unitárias ou inteiriças, mas com quatro elementos independentes, passíveis de utilização separada e distinta, que explicam as suas diversas configurações ao longo do tempo (Anselmo, 2002, p. 104).

Apesar de, no acervo da BPMP, não haver nenhum exemplar da 1ª edição de *Os Lusíadas*, há três obras que exibem folhas de rosto com título enquadrado em portadas semelhantes às impressas na edição do poema épico camoniano que, seguidamente, inventariámos. Assim, considerámos as folhas de rosto das obras: *Primeira parte de las Sentencias que, hasta nuestros tempos, para edificacion de buenos costumbres [...]*, na figura 45; *Tratado de la [...]*, e *Primeira parte de las Sentencias por diversos Autores Escriptas*<sup>120</sup>, figura 46, ambas impressas em Lisboa, por Germão Galharde, em 1554, e *Reportorio dos tempos: em lingoagem portugues co as estrelas dos signos [...]*, figura 47, impresso em Lisboa, por António Gonçalves, em 1570. O título apresenta-se enquadrado por uma portada, que exhibe um pelicano na parte superior, de cabeça voltada para a esquerda do observador, muito semelhante à portada da 1ª edição de *Os Lusíadas* (ver imagem na p. 99). A portada organiza-se com recurso a quatro partes independentes. A parte superior é formada, ao centro, por um pelicano que, dentro do ninho, alimenta os filhos. De cada lado, servindo de ornamento, há um golfinho e, na parte inferior, é decorada por filetes, ao alto, a toda a largura. Nos lados, uma coluna sombreada e, ao fundo, um pedestal com vários desenhos.

A portada possui duas variantes. A versão que ilustra a 1ª edição, na qual o pelicano permanece voltado para o lado esquerdo do leitor, possui filetes verticais e, as colunas são, ambas, sombreadas do lado direito. A outra versão, que ilustra 2ª edição, exhibe o pelicano voltado para o lado direito, os filetes são horizontais, uma das colunas é sombreada integralmente do lado esquerdo e, outra, na parte superior do lado direito.

A primeira obra em que a portada sob análise foi levada aos prelos, *Regra e statutos: da ordem de Santiago*, foi executada por Germão Galharde, em 1548. D. Carolina Michaelis de Vasconcellos aponta, como justificação para o uso do pelicano, a lembrança do Grão Mestre da Ordem, homenageando a memória do Rei. No entanto, é também possível que, tratando-se da Regra de S. Thiago, o próprio Galharde houvesse intensão de manifestar um sinal de respeito por D. Jorge de Lencastre, Duque de Coimbra, pela inclusão do pelicano, divisa de João III (cf. cit. D. Manuel II, 1937, vol. II, p. 227)<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> *Primeira parte de las Sentencias por diversos Autores Escriptas*, (figura 44) é uma obra curiosa e rara. O seu autor, cujo nome se ignora, reuniu uma coleção de sentenças dos principais escritores Gregos e Latinos, tanto sacros como profanos; no texto, as páginas par são em Latim, e as ímpares em Espanhol. Fonte: D. Manuel II, *Livros Antigos Portugueses 1489–1600 da Biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima*, 3. vol. Londres: Maggs Bros, Impresso na Imprensa da Universidade de Cambridge, 1927, vol.I, p. 457.

<sup>121</sup> Ainda, segundo D. Manuel II, nas edições da *Regra de S. Thiago*, de 1542 e 1548, vemos o pelicano no timbre das Armas do Senhor D. Jorge, que provavelmente foram mandadas gravar por Galharde. É possível que o impressor, quando mandou fazer a portada para a edição de 1548, juntasse o pelicano, da mesma forma como, na parte inferior, colocou o emblema da Ordem. Fonte: D. Manuel II, *Livros Antigos Portugueses 1489–1600 da Biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima*, 3. vol. Londres: Maggs Bros, Impresso na Imprensa da Universidade de Cambridge, 1937, vol.II, p. 228.



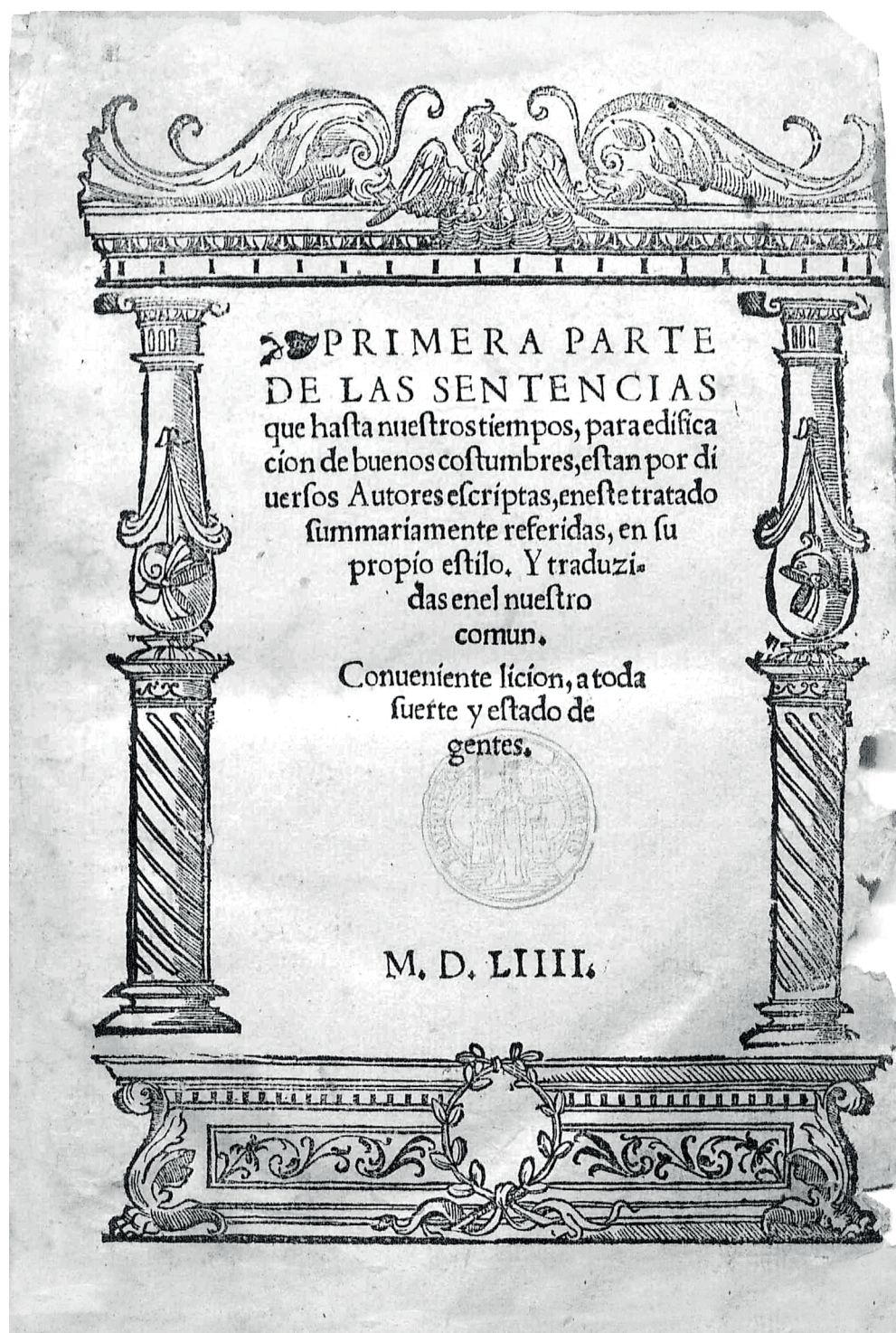


Figura 45.

Folha de rosto de *Primeira parte de las Sentencias que, hasta nuestros tiempos, para edificación de buenos costumbres (...)*.

Sem identificação.

Impresso em Lisboa, por Germão Galharde, em 1554 [dim. real: ≈ 13,5 x 19 cm].

No rosto o texto enquadrado por portada com pelicano, na parte superior, de cabeça voltada para a esquerda do observador (semelhante à 1ª ed. de *Os Lusíadas*, tendo mais acessórios nas colunas) [dim. real: ≈ 10,5 x 16,5 cm]

A portada foi usada até 1598 e passou sucessivamente pelos prelos de Germão Galharde, António Gonçalves, António Ribeiro e António Alvares. Artur Anselmo fundamenta as razões para a contrafação da edição de 1572 com a conjuntura das novas regras da censura literária estabelecidas no *Índex* de 1581 a seguir à perda da independência. Havendo ainda uma hostilidade surda contra a censura, a publicação da edição clandestina do poema épico camoniano restituía-o à sua pureza original mas implicava riscos – para Manuel de Lira, ou outro que o tenha levado ao prelo – que nenhuma compensação financeira poderia contrabalançar. Apesar do seu pendor de clandestinidade, respirava ainda, a ideia de Portugal (2002, p. 105).

Findamos a abreviada identificação das portadas, por onde se repetem os elementos gráficos, com a certeza de ter tornado clarividente que a reutilização do material tipográfico era prática corrente no século XVI. A impressão das folhas de rosto tipificou-se, a partir de determinada altura, por deixar de alimentar uma faceta mais artística para se tornar uma atividade mimetizada entre os impressores. A ocorrência das mesmas tarjas ou portadas, cuja única diferenciação residia na reorganização dos elementos tipográficos, tais como títulos, subtítulos ou detalhes identificadores, vem revelar o exíguo protagonismo da beleza ou da preocupação artística como fatores diferenciadores na impressão.

Na perspetiva de Jorge Peixoto, a atividade tipográfica exercida na segunda metade do século XVI, tinha apenas um objetivo: servir. “Por isso é já um trabalho sem beleza. Procura ser útil, nada mais. Assim não nos choca que os impressores empregassem o mesmo material tipográfico. Que importa, por exemplo, que a celebre portada da edição dos *Lusíadas*, de 1572, tenha sido utilizada várias vezes em obras diversas por quatro impressores diferentes?” (Peixoto, 1967, p. 17).

Sem escamotear questões relacionadas com a escassez de material tipográfico, que afetava invariavelmente todos os tipógrafos e que contribuía para a reutilização constante do material, denuncia-se, na proliferação de cópias, a vulgarização da ilustração no livro impresso que, sendo reproduzido, é já sabido e, por essa razão, deixa de ser obra-prima; abandona o estatuto de objeto raro e singular para se tornar plagiado, contrafeito e apenas com valimento pela sua faceta prática e informativa.





**Figura 46.**  
Folha de rosto de *Reportorio dos tempos: em lingoaḡe portugues co as estrelas dos signos (...)*. Autoria de Li, Andrés de, impresso em Lisboa, por António Gonçalves, 1570 [dim. real: = 13,5 x 19 cm].



Figura 47.

Folha de rosto de *Tratado de la vida, loores y excelencias del glorioso apostol y bienauenturado (...)*. Autoria de Diego, de Estela, (1524–1578). Impresso por Germão Galharde, 1554 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm].



## 6.6. Folha de rosto totalmente gravada e/ou composto por cartelas

A folha de rosto considera-se inteiramente ilustrada quando, na página, se observa uma estampa que enquadra o título e dados adicionais da obra. As ilustrações do livro português de quatrocentos e quinhentos são, segundo Pina Martins, quase unicamente talhadas em madeira, isto é, xilográficas (Martins, 1969, p. 564).

Todavia, como já havemos oportunidade de referir, na secção dedicada à contextualização histórica, aparece no país, durante derradeira fase do século XVI, Jerónimo Luís, o único gravador conhecido até à data, de origem portuguesa, que assinou chapas de metal desde o último quartel do século XV em Itália e em França.

Segundo João Alves Dias, no rosto da obra *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, impressa em Lisboa por António Gonçalves, em 1574, (figura 48) bem como a portada e a gravura da folha de rosto de *História da provincia Sãcta Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (...), impressa em Lisboa, também por António Gonçalves em 1576 (esta obra não faz parte do acervo da BPMP) figuram gravuras abertas por Jerónimo Luís. Porém, como não houvessem surgido outros gravadores à época, João Alves Dias confirma: “ao que parece, a semente não vingou” (Dias, 1998, p.26).

Só no último quartel do século XVI se conhecem exemplos da mesma técnica, adotada para ilustrações em livros portugueses, como *Dialogos de Varia Historia* de Pedro de Mariz<sup>122</sup> (figura 47), impressa pelo tipógrafo e pai do autor António Mariz, onde podemos observar a portada com o frontispício gravado a buril e, no interior da obra, cerca de vinte retratos dos reis de Portugal, gravados a buril por Pedro Perret<sup>123</sup> (Chaves, 1927, p.12).

Para Ernesto Soares, Jerónimo Luís é possuidor duma técnica definida, que mostra haver recebido ensinamentos de origem francesa, sendo o frontispício de *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, aberto à ponta seca, um exemplar único na gravura portuguesa deste século, como já referido, não só pela técnica nele empregada, mas principalmente pela originalidade do assunto: Pallas-Minerva, entre troféus guerreiros, que se distingue das portadas de influência flamenga do século XVI (Soares, 1971, p. 7). Na cartela, lê-se o título da obra: *Sucesso do segundo cerco Diu: Estando Dõ Ioham Mazzarenhas por capitam da fortaleza*.



**Figura 48.** Folha de rosto de *Dialogos de varia Historia: em que sumariamente se referem muytas cousa antigas (...)*. Autoria de Mariz, Pedro de, (ca. 1550–1615). Impressa em Coimbra, na oficina de Antonio Mariz, 1598, [dim. real: ≈ 9,5 x 14 cm]. No rosto, portada ornada com anjos e escudo das armas reais.

<sup>122</sup> Pedro de Mariz (1550 – 1615) foi bibliotecário, historiador e escritor. Tornou-se presbítero e bacharel em Cânones, e trabalhou na tipografia de seu pai, António de Mariz, impressor régio da Universidade de Coimbra. Em 1602 foi indicado Guarda-Mor da Livraria do Estudo, sendo responsável pela importação de livros estrangeiros. Fonte: Carvalho, J. M. Teixeira. *Pedro de Mariz e a Livraria da Universidade de Coimbra*. Boletim bibliográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra. 1 (1914), pp. 389-398.

<sup>123</sup> Pedro Perret (1555–1625), chamado dos Países Baixos, por Felipe II, a Madrid, gravou os retratos de Fr. Bernardo de Brito (*na Chronica de Cister*, 1602), de Diogo do Couto, em 1602, de Diogo Paiva de Andrade (Sermões) e do Condestável D. Nuno Alvares Pereira. João Shorken, flamengo, fez o frontispício e o retrato do Arcebispo, da Vida de *D. Fr. Bartholomeu dos Martyres* (...) (1619) e figuras dos Santos dominicanos nas portadas da 1ª e 3ª parte da *Historia da Ordem de S. Domingos* (1623–1679), de Fr. Luís de Sousa. Lucas Vostermans, da cidade de Antuérpia, fez gravuras para a *Chronica da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal*, de Baltasar Teles, em 1645; para a *Vida de D. João de Castro*, de Jacinto Freire de Andrade, em 1651, e para outras obras, na capital portuguesa. Pedro Perret, retratista notável, deixou-nos, em *Diálogos de Varia Historia*, de Pedro Mariz, um conjunto de vinte retratos, formando série dinástica, de reis de Portugal que vão terminar em Filipe II, toda aberta a fino buril e que mais tarde serviu de ponto de referência para se gravarem outras séries icônicas. Fonte Chaves, Luís, *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927, p.78.



Figura 49.

Folha de rosto de *Sucesso do seg(n)do Cerco de Diu* (...). Autoria de Corte Real, Jerónimo, (1530–1590). Impressa em Lisboa por António Gonçalves em 1574 [dim. real: ≈ 13 x 18 cm] No rosto, gravura com a figura de Palas armada, emoldurada por troféus.



O emprego da ilustração deve-se, sobretudo, a razões técnicas. Amiúde, nos primórdios, o texto da folha de rosto era estampado e colocado no centro de um enquadramento gravado. Todavia, este era um método que exigia o recurso à delicada técnica de dupla impressão, pois, não se poderia imprimir, ao mesmo tempo, o título, composto em caracteres tipográficos, e o enquadramento, gravado em cobre, como se fazia para os gravados em madeira. Como os traços de maior espessura, deixados pelos caracteres ofereciam à vista um desagradável contraste com os traços finos, da gravura em talhe-doce<sup>124</sup>, cedo se adquiriu o hábito de gravar o texto do rosto na prancha de cobre em conjunto com o enquadramento.

A substituição da técnica da gravura em madeira pela da gravura em cobre, no final do século XVI, trouxe alterações adicionais ao aspeto da página de rosto. A ilustração ocupa toda a superfície da página e o endereço do livreiro e a data de impressão são muitas vezes relegadas para uma só linha, no fundo da página, ao passo que o título é inscrito num livro aberto, sobre um pedestal ou um panejamento, colocado no centro da folha.

### Rosto enquadrado por cartelas

Consideramos a cercadura ornamental<sup>125</sup> como o elemento gráfico decorativo, formado por quatro bordaduras, enquadrado na página, que exhibe o título da obra. Pode observar-se no rosto de *Repetitio Cap. Missas de consecartino*, figura 50, impresso em Lisboa (1559), por João de Blávio, uma combinação de cartelas decorativas ornadas, cornucópias e personagens fantásticas. Para José Pacheco, “este [é o] tipógrafo alemão que, apesar da composição perfeita das páginas dos seus livros, decorados com requintadas capitulares renascentistas, se terá interessado pela exuberância das pinturas descobertas nas paredes das grutas de Domus Áurea, de Nero, e que correspondia a uma nova expressão plástica, a um novo gosto e a uma nova ideologia” (Pacheco, 2005, p. 74).

É, na verdade, uma nova expressão e um novo gosto que ressaltam da folha de rosto exibida na figura 49. Nela figuram contornos gráficos, presentes nas iluminuras medievais, onde coexistem dragões, figuras parcialmente humanas, animais híbridos, como leões com cabeça de cão, quadrúpedes com cabeça humana e animais com asas. Trata-se da imagem de seres cuja origem remonta às iniciais zoomórficas merovíngias e moçárabes, e que, mais tarde, reaparecem a ilustrar as iluminuras medievais românicas, como seres independentes a três dimensões. A popularização das fábulas, da literatura de viagens e de bestiários estimularam o alento pela transposição destas figuras para textos bíblicos, comentários e patrística (Faria e Pericão; 2008, p. 610).

Quanto a João Blávio, as obras que imprimiu marcaram indelevelmente, com a sua decoração, a segunda metade do século XVI. José Pacheco descreve o seu trabalho como lugar onde imbricam motivos grotescos, cabeças de animais, seres reais e fantásticos, com linhas

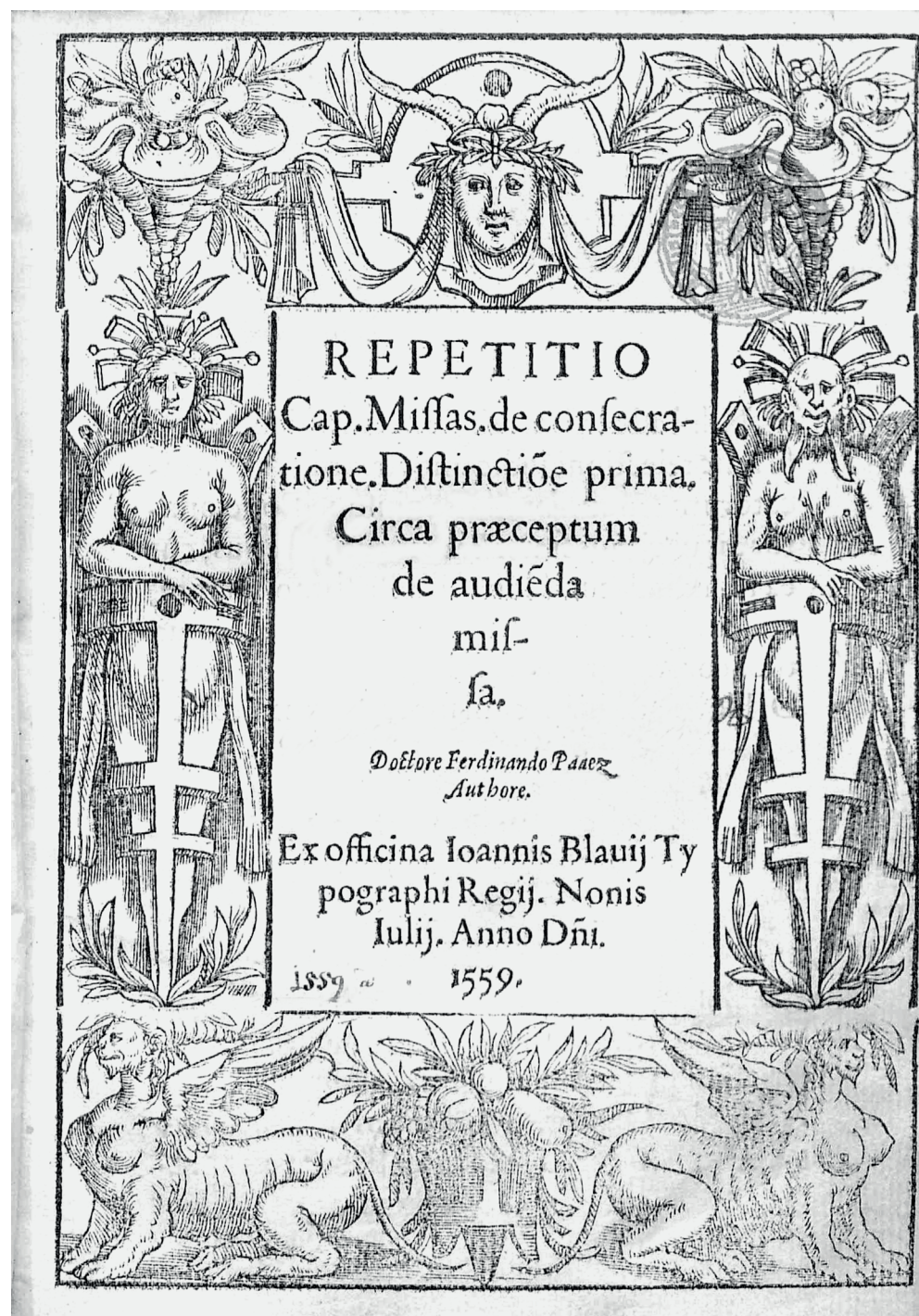
<sup>124</sup> A gravura em *talhe-doce*, surgida em meados do século XV, é técnica de gravação em metal, onde a sugestão de relevo é conseguida por sucessivos traços cruzados, em losangos, em quadrados ou ainda pelo espessamento desses traços.

<sup>125</sup> Cercadura; Guarnição, orla, tarja, margem, enquadramento. – In Faria, Maria Isabel; Pericão, Maria da Graça, *O Dicionário do Livro, da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Almedina 2008, p.243,



Figura 50.

Folha de rosto de *Repetitio cap. missas de consecratione distinctiõe prima circa (...)*. Autoria de Pais, Fernando, (1559). Impresso em Lisboa, na oficina de João Blavio em 1559 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm]. No rosto, texto enquadrado por tarjas ornamentadas e figuras, cornucópias e dragões alados.





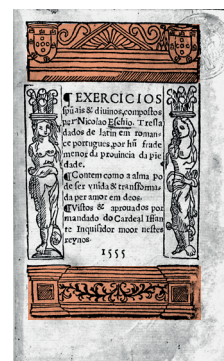
sinuosas, festões, folhagens e flores, como atesta a figura 49. O período inaugurado por Blávio vai fundar-se precisamente pelo recurso a motivos do grotesco, interpretado e difundido nos países do Norte (Pacheco, 1988; p. 212).

Talvez o gosto do artista pelo grotesco tenha surgido como uma reação política contra a ocupação espanhola, entre 1580 e 1640. Se acrescentarmos às razões de ordem político-social as ponderações de ordem estética, na dependência de modelos internacionais de estampas avulsas ou dos livros impressos por artistas estrangeiros, teremos, na opinião de José Pacheco, fundamentada a tendência de João Blávio (Pacheco, 2005, p. 102). À morte de Blávio, em 1563, João Álvares, João de barreira e Francisco Correia reutilizaram o seu espólio tipográfico, alternando contudo as soluções gráficas. Os impressores fruíram do sistema, implementado no século XVI, em que as portadas eram quase integralmente resultantes da articulação no mesmo espaço de peças independentes, de forma a que, na zona central da mancha gráfica, permanecesse espaço livre para a impressão do título ou de outros pormenores considerados relevantes (Anselmo, 2002, p. 83).

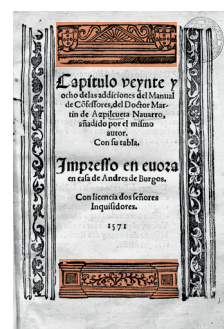
Na folha de rosto de *Exercicios sp(irit)uais & divinos [...]*, impressa em 1555, e no rosto de *Adições do Manual de Confissões*, de 1571, ambas impressas em Évora por André de Burgos, visíveis nas figuras 51 e 52, respetivamente, é perceptível que as portadas foram impressas por meio de um modelo desmontável e, neste caso, ambas foram ilustradas com recurso ao mesmo cabecel e pedestal, diferentemente enquadrados na composição.

O cabecel que ilustra ambos desenha-se com um frontão, ladeado com escudos das armas reais e adorna a parte superior da folha. O pedestal exhibe um traçado horizontal com elementos fitomórficos delineados. Diferentes são, apenas, os elementos laterais. Na figura 51 observamos cariátides e na 52 uma composição de tarjas fitomórfica, com frisos de decoração linear à faixa conseguida pela repetição do motivo floral. No espaço central de ambas encontra-se a mancha de texto correspondente ao título da obra e informações complementares. Sendo estas demonstrativas da escassez de soluções que os tipógrafos possuíam, são também reveladoras da preocupação recorrente do impressor em inovar ou, pelo menos, apresentar diferentes soluções gráficas para os mesmos recursos, já que as obras citadas foram levadas aos prelos pelo mesmo artista.

Na folha de rosto de *Reformaçam da Iustiça*, impressa por António Ribeiro em 1583 (figura 53), é observável a miscigenação gráfica resultante de uma composição com recurso a cartelas e gravuras das mais diversas proveniências, reutilizando-as. Era uma solução gráfica justificada pela escassez de materiais, que afetava invariavelmente os tipógrafos quinhentistas. Consequentemente, estes combinavam alternadamente os poucos elementos de que dispunham, de forma criativa, na tentativa de imprimir, a cada obra, composições originais com os mesmos recursos.



**Figura 51.**  
Folha de rosto do *Exercicios sp(irit)uais & divinos (...)*.  
Autoria de Esch, Nicolaus van, (1507–1578). Impresso em Évora, por Andre de Burgos, 1555 [dim. real: ≈ 8,5 x 14 cm]  
Folha de rosto enquadrado por tarjas [dim. real: ≈ 7 x 11,5 cm]



**Figura 52.**  
Folha de rosto do *Capiyulo veynte y ocho delas Addicionnes del Manual de cõfessores*.  
Autoria de Azpilcueta, Martin de, (1492–1586). Impresso em Évora por Andre de Burgos, 1571 [dim. real: ≈ 14 x 19 cm].  
Rosto enquadrado por tarjas com medida [dim. real: ≈ 11 x 16 cm]  
Largura tarjas lateral [dim. real: ≈ 2 cm]; pedestral [dim. real: ≈ 2 cm] e cabecel [dim. real: ≈ 2,5 cm].

Figura 53.

Folha de rosto da obra  
*Reformaçam da Iustica*. Autoria  
 de Portugal. Leis e Decretos.  
 Impresso em Lisboa, por  
 António Ribeiro em 1583 [dim.  
 real: = 18 x 28 cm]. Medida real  
 da composição imagética [dim.  
 real: = 14 x 18 cm].





## 6.7. Símbolos Tipográficos

Sob o título símbolos tipográficos, consideramos as pequenas vinhetas que ilustram o texto e os sinais que, não sendo alfabéticos, foram impressos da mesma forma que os caracteres móveis, de metal e, que no suporte gráfico, têm função decorativa. A figura 56 da página 151, alista a folha de rosto de *Summa de casos de consciencia – segundo tomo [...]*, onde é observável, no início e final de cada frase, uma figura em forma de mão, que aponta para o texto, designada como *indicador tipográfico*<sup>126</sup>. Alternadamente, é também observável, nas frases, um florão tipográfico.

No rosto de *Historia da Antiguidade da Cidade de Évora* (figura 54), impresso por André de Burgos, em Évora, no ano 1552, figuram florões tipográficos, a enquadrar o título da obra, que se repetem, dando forma à cercadura decorativa que enquadra o texto. É um dos mais remotos ornamentos tipográficos, que figuravam já nas inscrições gregas, intitulado *hera*<sup>127</sup>. Nos rostos quinhentistas existem frequentemente florões tipográficos, com forma de flor ou folha que, ainda hoje, são um recurso amplamente utilizado em áreas como design gráfico, *web design* e artes decorativas. O título da folha de rosto que consideramos acima possui uma expressão gráfica que vive dos contrastes gerados pelo elemento decorativo diferenciador, repetido como enquadramento que envolve o texto.

Na folha de rosto da *Segunda parte dos dialogos da Imagem da vida christam*, figura 55, podemos observar várias marcas de parágrafo<sup>128</sup>. O sinal de pontuação é a antiga marca usada pelos escribas, no início de cada parágrafo ou de cada secção de texto principal, que ainda hoje se usa com o mesmo propósito, ou como marca de referência pelos tipógrafos.

Os sinais de pontuação são recurso gráfico inerente à mancha de letras do alfabeto e à linguagem escrita, pela estruturação do texto que proporcionam, pelas pausas que estabelecem ou como moduladores da entoação durante a leitura. Para Ellen Lupton e Abbott Miller, “a história da tipografia e da escrita poderia ser redigida como o desenvolvimento de estruturas formais que exploraram a fronteira entre o interior e o exterior dos textos” (Lupton & Miller, 1996, p. 3). Nas folhas de rosto quinhentistas, o ponto final, a vírgula e a marca de parágrafo são recursos amplamente utilizados pelos impressores, não somente como sinais de pontuação, ou acessórios que estruturam o texto, mas também como elementos decorativos.

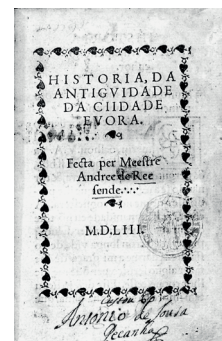


Figura 54. Folha de rosto da obra *Historia da antiguidade da cidade Évora*. Autoria de Resende, André de, (1500–1573). Impresso em Évora por André de Burgos em 1553 [dim. real: ≈ 9 x 13,5 cm]; florão [dim. real: ≈ 0,8 x 0,4 cm].

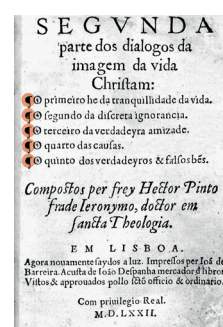


Figura 55. Folha de rosto da *Segunda parte dos dialogos da Imagem da vida christam*. Autoria de Pinto, Heitor (1528?–1585). Impressa em Lisboa por João Barreira em 1572 [dim. real: ≈ 9 x 13 cm].

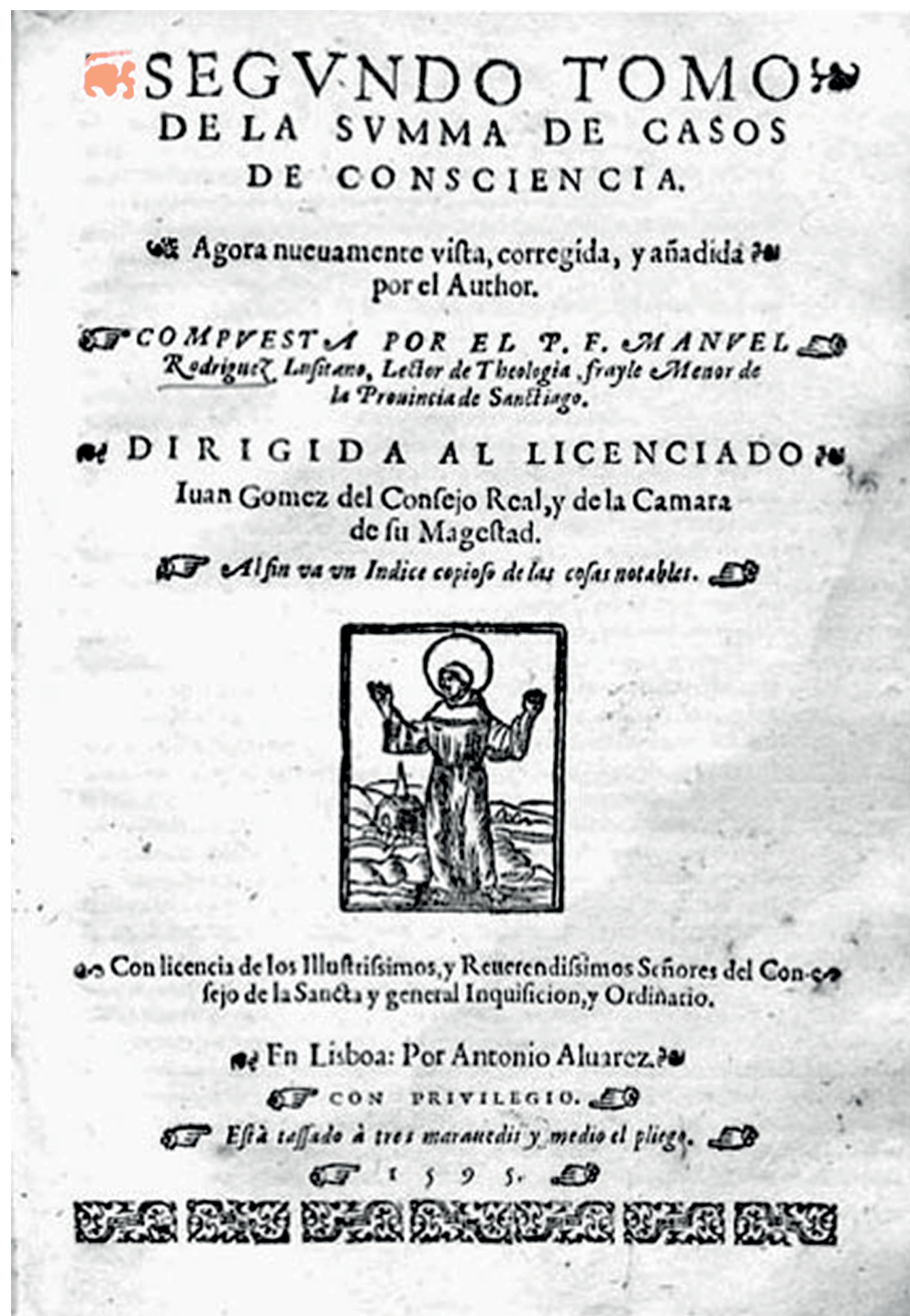
<sup>126</sup> Indicador tipográfico é uma invenção barroca que está ausente do conjunto de caracteres ISO e precisa de ser encontrado em fontes suplementares. – In Brighurst, Robert, *Elementos do Estilo Tipográfico* (versão 3.0). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 340.

<sup>127</sup> A Hera (*Hedera helix* L.) é uma planta trepadeira que surge espontaneamente no campo, revestindo muros, paredes e mesmo árvores, servindo-se de uns e outros de suporte, para trepar e a que se agarra com as suas raízes adventícias. Em Portugal, para além de espontânea, é também utilizada como planta ornamental. É também conhecida pelos nomes vulgares de heradeira, hereira, aradeira, hedra e hera dos muros. – Cf. em <http://obotanicoaprendiznateradosespantos.blogspot.pt/2008/11/plantas-ornamentais-hera-hedera-helix.html>.

<sup>128</sup> Também conhecido como “pacote” ou “pé de mosca”, em português, e como *pilcrow*, em inglês.

Figura 56.

Folha de rosto da obra *Summa de casos de consciencia – segundo tomo* (...). Autoria de Rodrigues, Manuel, O.F.M., (1545–1613). Impresso em Lisboa, por António Alvares em 1595 [dim. real: ≈ 13,5 x 19,5 cm]; gravura [dim. real: ≈ 3 x 4 cm]; florão [dim. real: ≈ 0,5 x 1 cm].



## 6.8. Várias Temáticas

### O emblema do tipógrafo

Pouco tempo tinha passado desde a invenção da imprensa e já os tipógrafos haviam o hábito de localizar, abaixo da identificação da obra, o cólofon, uma gravura com um emblema ou desenho, simbolizador da sua arte, onde figuravam frequentemente o seu nome e o dos seus antecessores – hábito este que ainda hoje prevalece, sendo agora o editor quem exhibe o seu emblema na folha de rosto dos livros.

Entendemos marca ou emblema do tipógrafo como símbolo, monograma ou desenho gravado, que esteja convencionado como marca comercial e que é impresso no livro, quer no rosto, quer no final. É usualmente acompanhado de uma frase, ou “assinatura”, que pertence de igual modo à marca e que a define, quer quanto à sua missão, quer quanto ao pensamento do tipógrafo, quer em relação à atividade ou as suas características. O desenho da marca é constituído por vários elementos de cariz iconográfico, que identificam e distinguem a marca em relação às que exerçam atividades análogas no mercado e atesta também a sua autenticidade.

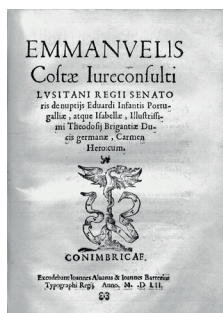
O desenho da marca é composto por vários elementos iconográficos de identificação e distinção. Acontece que, na época em estudo, com o decorrer da atividade, o mesmo impressor modificava ou substituíu as suas insígnias, originando várias marcas ou variantes da mesma, através da qual poderia ser identificado. Acresce, a esta vicissitude, que em certos casos houve outros tipógrafos que usaram marcas copiadas ou recompuseram marcas já em circulação e, ainda, aqueles que não criaram marca nenhuma para exhibir as obras por si impressas.

Também o simbolismo dos emblemas é divisível por diferentes categorias: o nome do impressor com iniciais, ou monogramas inicialmente inscritos num círculo ou retângulo que, mais tarde, veio a configurar-se num escudo heráldico; figuras alegóricas provenientes da mais diversificada simbologia, desde apelidos, nacionalidade ou origem e a não menos importante divisa ou legenda, eleita pelo impressor como lema ou identificação, composta com elementos decorativos. São elementos que podemos encontrar reunidos na mesma marca ou usados alternadamente, muitas vezes de forma indistinta (Mendes, 2007, p. 57).

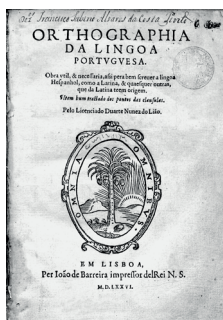
As marcas tipográficas são todo um capítulo significativo da história do livro. O seu objeto de estudo faculta, ao investigador, matéria proveniente dos mais díspares domínios, subsidiários da arte do livro, mas que se entrecruzam com iconografia ou a bibliologia e extravasam o extenso horizonte situado entre o artístico e o religioso. (Martins, 1972, p. 182).

Quando luziram os primeiros dias da imprensa as marcas tipográficas favoreciam um objetivo economicamente útil. Porém, com o seu amadurecimento esta forma identificadora da origem da produção tornou-se prescindível à medida que as marcas

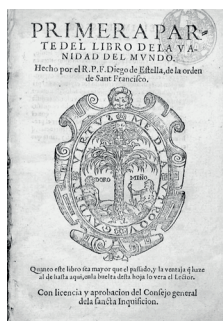




**Figura 57.** Folha de rosto da obra *Emmanuelis Costae, iureconsulti, regij senatoris* (...). Autoria de Costa, Manuel da, (? –1562). Impresso em Coimbra, por João Alvares e João Barreira [dim. real:  $\approx 13 \times 18$  cm]; gravura [dim. real:  $3,5 \approx 5$ ].



**Figura 58.** Folha de rosto do *Orthographia da Lingoa portuguesa: obra útil & necessaria (...)*. Autoria de Leão, Duarte Nunes de, (ca. 1530–1608). Impresso em Lisboa, por João Barreira em 1576 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm], gravura [dim. real: ≈ 6 x 6 cm].



**Figura 59.** Folha de rosto da obra *Primeira parte del Livro dela vanidad del mundo* (...). Autoria de Diego, de Estella, (1524–1578). Impresso em Lisboa, por Antonio Ribeiro em 1576 [dim. real:  $\approx 10 \times 14$  cm], gravura [dim. real:  $\approx 5,5 \times 7$  cm].

de impressores foram ocupando um lugar central e prevaleceram como ornamento da folha de rosto.

Hoje, alguns desses emblemas aparentam-se indecifráveis mas, para os homens do século XVI, seriam certamente mais eloquentes. Tratava-se de uma espécie de jogo de decodificação, com margem para múltiplas interpretações e, que nem sempre se prestava a ser corretamente decodificado, bastava, tão-só, que a sua configuração cumprisse o propósito determinado pelo produtor.

É precisamente o que acontece na representação de um misterioso dragão alado, cuja cauda se enrosca no tronco de uma árvore e que se encontra impresso na obra *Emmanuelis Costae, iureconsulti, regij senatoris*, figura 57, produzida em Coimbra, por João Alvares e João Barreira, no ano de 1552.

Esta marca foi utilizada pela referida dupla de tipógrafos, havendo já anterior utilização por Luís Rodrigues. Artur Anselmo avança com uma interpretação que parte da inscrição que ostenta, “*Salus Viate*” ou “salvação da vida”. Para o autor a marca testemunha o triunfo da religião cristã sobre as tentações diabólicas e sedutoras. Quanto ao dragão, enroscado num tronco que, de algum modo, pode ser identificado com a árvore da vida, o grifo é uma representação das forças terrestres vencidas. Encontramo-lo, com semelhante carga semântica, em numerosos testemunhos da iconografia dos primeiros livros impressos, tanto em Portugal como no estrangeiro (Anselmo, 2002, pp. 86-87).

Quanto ao hábito que cada tipógrafo havia na época – de fazer-se representar por mais de um emblema – encontramos exemplo na representação de um coqueiro, com os seus frutos pendentes, à luz do sol nascente, na folha de rosto da *Orthografia da Lingoa Portuguesa*, figura 58, de Duarte Nunez do Leão (1576), com o mote “Omnia Omnibus”, que figura como emblema de João Barreira (Deslandes, 1888, p. 3).

A marca tipográfica de António Ribeiro, impresso no rosto da obra *Primeira parte del Libro dela vanidad del mundo*, figura 59, não pode ser confundida, segundo Artur Anselmo, com a arte da leitura pictórica, ao contrário da imagem ilustrativa, alegórica ou descritiva, de onde se extrai significado a partir da continuidade das formas. De formato oval, encontra-se gravada numa cartela, encimada por uma cabeça de leão. No interior da elipse há uma palmeira coroada e, por cima da coroa, ao centro, um sol de feições humanas. Em baixo, à esquerda do tronco da palmeira, está sentada uma figura masculina, designada por DORO, que segura nos braços um pote do qual jorra água; à direita do tronco, um outro homem sentado – cujo o nome é MIÑO – empunha, na a mão direita, uma pá enquanto, junto ao seu flanco esquerdo, pode ver-se também um pote de água<sup>129</sup> (Anselmo, 2002, pp. 92-94)

129 Artur Anselmo é da opinião que a ligação sêmica entre a personalidade do impressor e os elementos iconográficos da elipse, é feita através de uma inscrição circundante, na qual se lê a frase *Virtus media utroque gaudet*, que, na tradução do autor significa: Estar no meio dos dois rios é a melhor maneira de fruir o panorama de um e de outro. Ou, abreviadamente: no meio está a virtude. Através desta descrição, tudo indica que Antônio Ribeiro

No rosto de *Commentariorum in tertium librum sententiarum libri duo* (...), presente na figura 60, encontra-se estampado o emblema de António Mariz, que consiste na representação de uma galinha rodeada de pintainhos, em moldura oval. Ao centro da figura há apenas as iniciais gravadas na estampa, A.M., que correspondem às iniciais do nome do tipógrafo.

A figura de Orfeu, figura 61, coroada de louros, que toca um instrumento musical, gravado no emblema do impressor português Manuel de Lira, serve, na opinião de Artur Anselmo, mais para pensar do que para escrever. “Non ui, sed ingenio et arte” – “Não com a força, mas antes com engenho e a arte” – é o mote que circunda a imagem de Orfeu, exibida numa fita, pendurada no ombro, onde se inscreve a primeira palavra do mote na variedade dos caracteres góticos, gregos e romanos que o impressor empregou (Anselmo, 2002, p. 95-96). Consta que o impressor, livreiro de Coimbra, fornecia de impressões Christophe Plantin, por intermédio de Pedro Moreto, um joalheiro flamengo estabelecido em Lisboa, entre 1570 e 1577 (Deslandes, 1988, p. 94). Segundo Artur Anselmo, o conceito desta imagem baseia-se na mitologia grega, segundo a qual Orfeu era um cantor mavioso e tocador de lira. Em vez da “lira” tradicional – que seria uma espécie de prolongamento do nome do impressor –, Orfeu toca um instrumento do tipo da “viola de gamba” ou “viola de amor”, de cordas com arco, bem diferente da viola que hoje acompanha a guitarra de fado (2002, p. 95-96). A figura 62 expõe a folha de rosto da obra *Reportório dos tempos: o mais copioso que ate agora saio a luz conforme à nova reformation do sancto Papa Gregório XIII*, impressa em Lisboa, por Manuel de Lira, à custa de Simão Lopes, em 1590. A marca, que se encontra estampada na folha, é a de Simão Lopes, que se particulariza pela representação de um horizonte marítimo. É enquadrada pelo mote *Flectimus sed non frangimur*, que significa “Flete mas não parte”. Esta divisa é também utilizada por Artur Anselmo.

### As cenas de naufrágios

Na categoria das estampas “populares” encontramos, frequentemente, a representação de cenas de naufrágio. Ernesto Soares descreve estas estampas populares como muito portuguesas, “toscamente” gravadas sobre blocos de madeira, por onde apareciam “imagens cheias de vida, de realismo e de ingenuidade, retratadas num agradável simbolismo”. As imagens eram executadas através de um modelo fixo para as narrativas religiosas, no hieratismo rude dos gravadores populares, que possuem tipos fixos para representar figuras de reis, de guerreiros, para cenas de guerra e de naufrágios (Soares, 1951, p. 15-16). Na folha de rosto da obra *Relaçam do lastimoso naufrágio da Nao Conceiçam, chamada Algaravia a Nova* (...), figura 63, impressa em Lisboa, por António Alvares, no ano 1555, ostenta-se uma cena de naufrágio. Exprime-se pelo tipo comum, tanto no cenário, como nas personagens. Há cenas de salvação, cenas de desespero onde há homens que rezam e outros que se afogam; a nau com as velas partidas, rodeada de ondas que se enovelam “como grandes vírgulas”, um mar pejado de escombros que flutuam e estrelas no céu (1951, p. 15-16).

quisesse assinalar, com tal escolha emblemática, a sua condição de homem do Norte. Neste âmbito, o emblema produz, exclusivamente, um sentido e a imagem só lá está para materializar a figurabilidade da metáfora. Fonte: Anselmo, Artur, *Livros e Mentalidades*. Lisboa, Guimarães Editores, 2002, p.93.

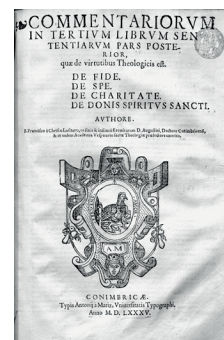


Figura 60. Folha de rosto da obra *Commentariorum in tertium librum sententiarum libri duo* (...) Autoria de Cristo, Francisco de, (?-1587) Impresso em Coimbra por António Mariz em 1585-1586 [dim. real: ≈ 19 x 27 cm]; gravura [dim. real: ≈ 9 x 15 cm].



Figura 61. Folha de rosto da obra *Elegiada*. Autoria de Brandão, Luís Pereira (1540-?). Impressa em Lisboa por Manuel de Lira em 1588 [dim. real: ≈ 8 x 13 cm]; gravura [dim. real: ≈ 5 x 6 cm].

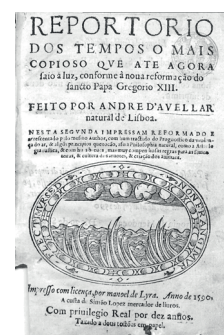
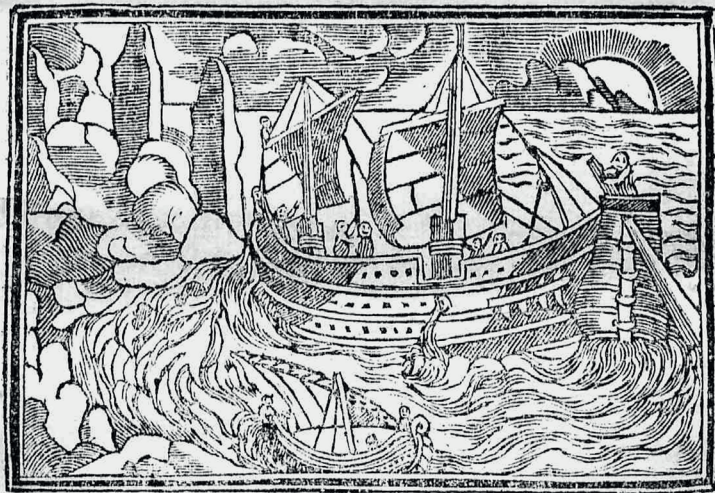


Figura 62. Folha de rosto do *Reportório dos tempos* (...). Autoria de Avelar, André de. Impresso em Lisboa por Manuel de Lira: a custa de Simão de Lopes em 1590 [dim. real: ≈ 13,5 x 15 cm]; gravura [dim. real: ≈ 9,8 x 6,5 cm].

Figura 63.

Folha de rosto da obra *Relaçam do lastimoso naufrágio da Nao Conceiçam, chamada Algaravia a Nova (...)*. Autoria: Sem identificação. Impresso em Lisboa por António Alvares em 1555 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm]; gravura [dim. real: ≈ 9,5x 6,5 cm].

**RELAÇAM**  
DO LASTIMOZO NAVFRAGIO  
**DANAO CONCEICAM**  
CHAMADA ALGARAVIA A NOVA  
De que era Capitão Francisco Nobre  
A QUAL SE PERDEO NOS BAYXOS DE  
Pero dos Banhos em 22. de Agosto de 1555.



EM LISBOA  
Na Officina de Antonio Alvares.



## 7. OS CARATERES TIPOGRÁFICOS

### 7.1. Romano

Os caracteres móveis provenientes da Alemanha não continuaram sem contendedor durante muito tempo. Quando os tipógrafos se deslocaram para Itália, depararam-se com um ambiente artístico renascentista, que retrabalhava a Antiguidade numa amplitude que acabou por alastrar-se aos caracteres. Havia um profundo interesse pela cópia de inscrições, em associação com o desenho de arquitetura antiga, empreendido por artistas na busca da medida clássica, a divina proporção, ou seja, a relação matemática que determina a beleza dos objetos. A mesma procura estendeu-se às proporções das letras romanas, para as quais o modelo de construção usado era o quadrado e o círculo. A relação de proporção entre a largura e altura das hastes havia fundamento semelhante ao *cânon* do corpo humano e da ordem arquitetónica.

As romanas de caixa alta, ou maiúsculas, derivam das inscrições em pedra, talhadas pelos Romanos designadas *Capitalis Monumentalis*. Possuem patilhas de inclinação tensa e densidade nas hastes, partilhando semelhanças com as letras maiúsculas, esculpidas a cinzel na Coluna de Trajano, em Roma, por volta de 114 DC.

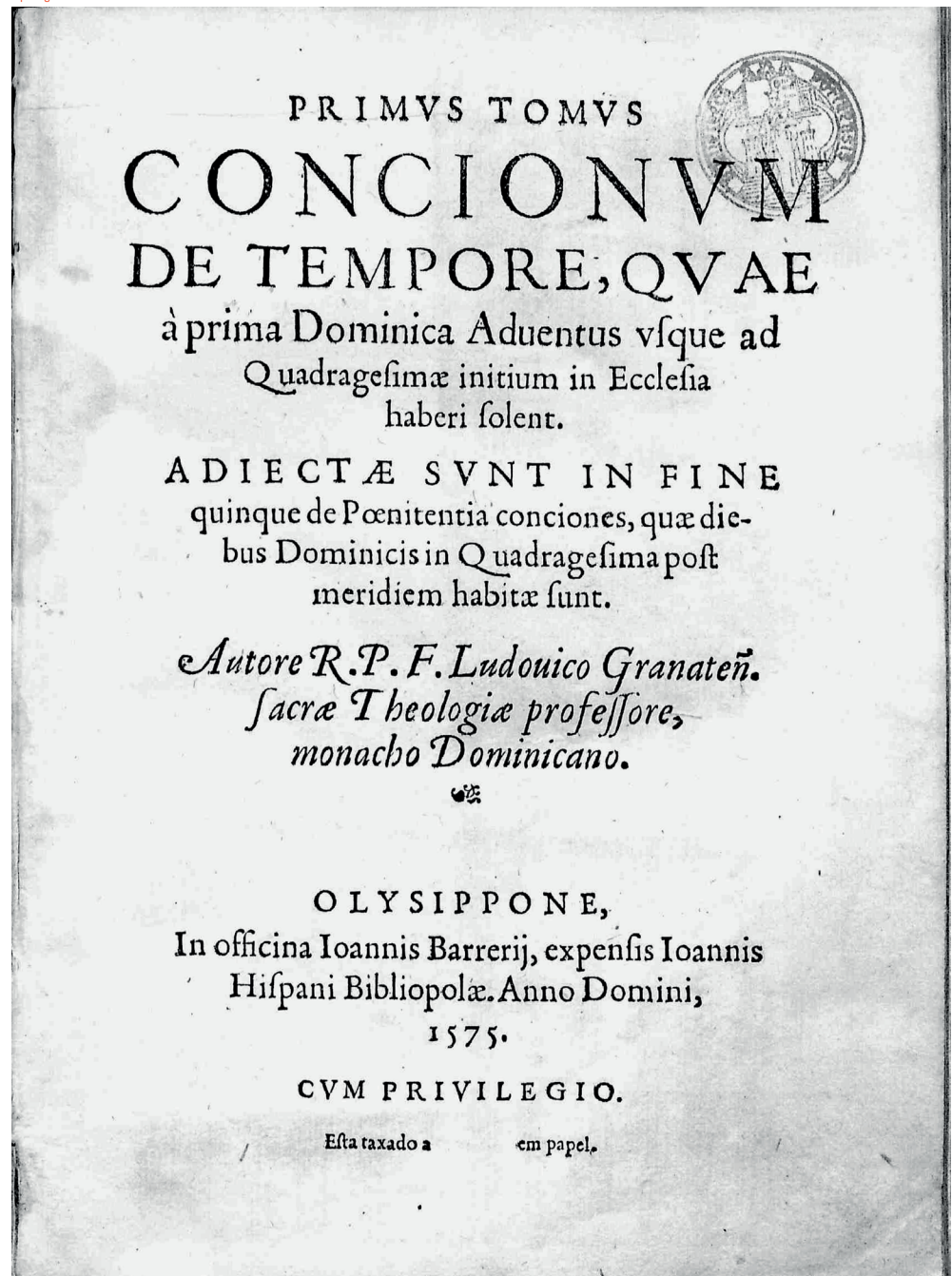
Os caracteres romanos, de caixa alta, são usados pelos tipógrafos quinhentistas para destacar as primeiras linhas de texto, conforme é observável no rosto de *Concionum de tempore quae à prima dominica Aduentus (...)*, impresso em Lisboa, por João Barreira, em 1575, ilustrado na figura 62. Tal solução gráfica estabelece uma hierarquia na informação, na qual o nome da obra se salienta. Ora, tal hierarquia organiza o conteúdo, porque enfatiza determinados dados e pretere outros, como é o caso da figura mencionada, onde se observa uma das frases do texto destacada em *italico*. Para Ellen Lupton, a hierarquia permite aos leitores localizarem-se no texto, sabendo onde começar, entrar, sair ou selecionar a oferta informativa. Os diferentes níveis podem ser indicados por um ou mais sinais aplicados de forma consistente ao longo do texto e, estes, podem ser espaciais (reco, entrelinha ou posição na página) ou gráficos (corpo, estilo, cor ou fonte). Nesta conformidade, as possibilidades apresentam-se como infinitas (Lupton, 2006, p. 94).

Catherin Dixon publicou, na sua tese de doutoramento sob o título *A description framework for typeforms; an applied study* (2001), o sistema descritivo de caracteres, *Type Description System*. Editado pela *Type & Typography* (2002), descreve os caracteres de metal utilizados pelos autores humanistas, como letras *Humanista Romana* (*Humanist roman*) já que a forma destes caracteres é influenciada pela letra manuscrita humanista, porque guarda “ligeiras referências” das suas origens. Segundo Dixon, o mais antigo exemplo data de 1469 e os caracteres eram de Johannes and Wendelin de Spira.

Figura 64.

Folha de rosto de Concionum de tempore quæ à prima dominica Aduentus (...). Autoria de Luís, de Granada, (1504–1588). Impresso em Lisboa por João Barreira, 1575 [dim. real: ≈ 14 x 20 cm]. A palavra CONCIONVM [dim. real: ≈ 10,1 x 1 cm]

Tipologia romano





No entanto, foi um Francês estabelecido em Itália, Nicolas Jenson, que estatuiu de forma permanentemente o padrão dos caracteres romanos (Baines e Haslam, 2002, p. 63).

Trinta anos mais tarde, o gravador de punções Francesco Griffo<sup>130</sup>, orientado pelo editor e impressor veneziano Aldus Manutius, produziu uma nova letra redonda – baseada na tipografia de Jenson – utilizada em 1499 na impressão de *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>131</sup>. Os caracteres produzidos e utilizados pela imprensa Aldine foram desenvolvidos pelo o gravador de Francesco Griffo. Catherine Dixon classifica-os como *Aldine Roman*, ou Aldine Romana em Português.

Não poderemos deixar de salientar que muitas das fontes digitais que hoje utilizamos (2012), nas quais se incluem, a exemplo, Garamond, Bembo, Palatino ou Jenson, herdaram os seus nomes dos impressores do século XV e XVI. Na perspetiva de Eric Gil, o peso, isto é, a ausência de contraste entre o grosso e fino nos caracteres, como os de Jenson ou de Aldus, torna-os ilegíveis numa leitura apressada (Gil, 2003, p. 63).

Os caracteres romanos e itálicos presentes na folha de rosto analisada são muito similares aos Aldine, usados na imprensa<sup>132</sup>. Este conjunto de caracteres é destacável pela sua facilidade de leitura, conforme poderemos aferir pelas imagens que ilustram esta tese. Pese embora a ausência notória de rigor técnico na folhas os caracteres destacam-se pela sua qualidade e forma anatómicas.

Nos rosto analisado, assinalámos, na folha de rosto de *Aristotelis De demonstratione siue De secunda parte* (...), impressa em Coimbra, por João de Barreira e João Alvares em 1549 (figura 65) uma palavra do título impressa com caracteres gregos. O seu destaque deve-se ao facto de esta ser a única folha presente no acervo de obras quinhentistas da BPMP que se apresenta impressa com caracteres gregos.

O título exibido no rosto de *Instituiciones o Doctrinas*, impressa em Coimbra, por João Barreira e João Alvares, em 1551, visível na figura 66 da página 161, deve a sua composição ao uso de caracteres romanos de caixa baixa, herança do Sagrado Império Romano, o sucessor cristianizado do império pagão. Não podemos deixar de referir a letra carolíngia como paradigma da letra caixa baixa.

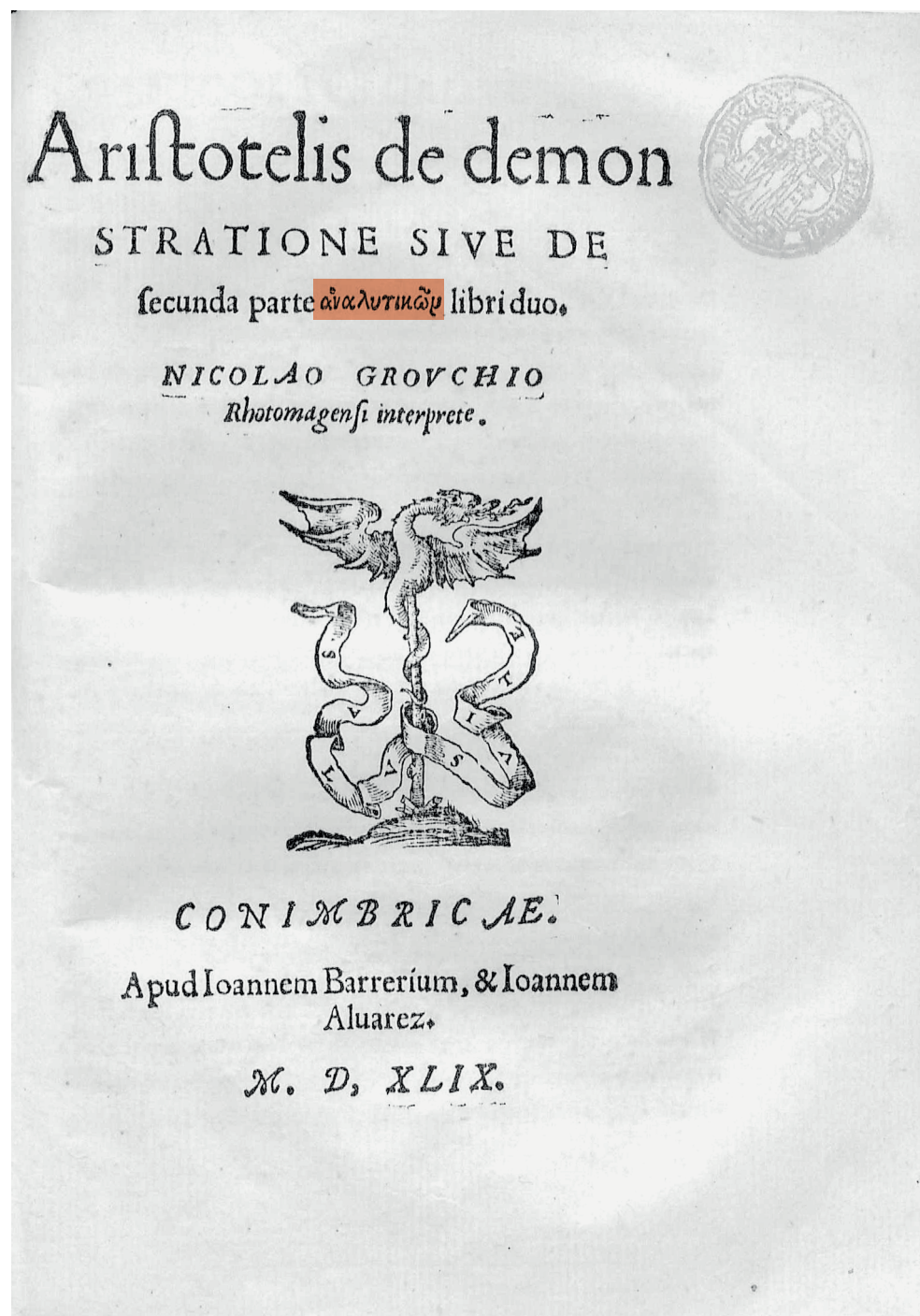
<sup>130</sup> Francesco Griffo (1450–1518), também chamado Francesco da Bologna foi, no século XV, criador de caracteres de metal, punchcutter em Inglês. Trabalhou para Aldus Manutius e desenvolveu os caracteres mais importantes da oficina tipográfica de Aldus, incluindo os primeiros caracteres itálicos. Griffo desenvolveu os caracteres romanos Aldine, a partir dos romanos anteriores humanistas que, no período de Jenson, eram adaptações das letras caligráficas usadas nos manuscritos humanistas. Assim, a inovação de Griffo consistiu num refinamento dos detalhes, ganhando, no entanto, um maior equilíbrio visual que veio a tornar-se um modelo de desenho bicentenário – *Francesco Griffo*, in *Cadernos de Tipografia*, nº9, pp.12-21 [Em linha, acedida em Ago.2012]. Disponível <http://www.tipografos.net/cadernos/CT9-Desenho-de-fontes.pdf>

<sup>131</sup> *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) é, dos livros impressos no Renascimento, o mais enigmático de que se tem notícia. O título, numa tradução aproximada do grego, significa A luta amorosa de Poliphilo em um sonho. A autoria do livro é desconhecida, mas acredita-se que seja de Francesco Colonna. O *Hypnerotomachia* é considerado um dos incunábulo mais belos e raros, em parceria com a Bíblia, de Gutenberg. Estabelece um marco na história do design gráfico, pelo design tipográfico revolucionário de Aldus Manutius e pela narrativa sequencial das ilustrações em xilogravura, criada por um ilustrador desconhecido. *Hypnerotomachia Poliphili*, in *Cadernos de Tipografia*, nº9, pp.12-21 [Em linha, acedida em Ago.2012]. Disponível <http://www.tipografos.net/cadernos/CT9-Desenho-de-fontes.pdf>

<sup>132</sup> Destacamos, a este respeito, a tese de Mestrado, que em 2004 defendemos, em *TypoGraphic Studies*, no London College of Communication, University of London, sob o título “ARATI, a typeface revival of Aldus Manutius”, um estudo teórico acerca dos caracteres Aldus e Grifo e com estes se constituíram como um reavivamento dos caracteres impressos na obra *Arati Solenisis*, de 1498.

Figura 65.

Folha de rosto da obra:  
*Aristotelis De demonstratione  
 sive De secunda parte (...).*  
 Autoria de Aristóteles (384-322  
 a.C.). Impresso em Coimbra, por  
 João Barreira e João Alvares,  
 1549 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm]  
 No rosto de título alternativo  
 em caracteres gregos e marcas  
 dos impressores.



Adquiriu a sua forma básica nas mãos dos escribas cristãos, muitos dos quais exerciam atividades como administradores e professores no império romano de Carlos Magno, no final do século VIII (Bringhurst, 2006, pp. 138-139).

São também observáveis duas *ligaturas tipográficas*. Na primeira linha a ligação do s longo com o t, na segunda linha a sequência ct<sup>133</sup>.

Observada pelo prisma técnico, a linha de assentamento dos caracteres – usualmente designada por “linha de base” (*baseline*) – é a permanente linha de referência, determinada pelos tipógrafos quando conceberam os caracteres metálicos, para que a disposição das letras se descrevesse segundo uma perfeita horizontalidade. Porém, tal como verificável na folha de rosto representada na figura 64, *Instituciones o Doctrinas*, os caracteres não assentam perfeitamente na linha de base. E este não é exemplar único, visto que a maioria das folhas de rosto que tivemos oportunidade de analisar na presente investigação, apresentam-se, no que respeita à linha de base, com enorme falta de rigor técnico.

Na prensa tipográfica quinhentista, todo o espaço era preenchido e tangível, constituído por uma peça de metal ou madeira. As letras e palavras ficavam separadas por lingotes de chumbo e fatias de cobre, tão físicos como todos os caracteres à sua volta. Por sua vez, as linhas de caracteres dividiam-se, entre si, por finas tiras de chumbo, inseridas numa “mobília” de blocos mais largos, que continham as margens da folha. Tratava-se de um processo profundamente rudimentar<sup>134</sup>, que permitia frequentemente que o papel escapasse ou deslizesse ao passar pelo prelo, num movimento que afetava de imediato a horizontalidade e precisão dos caracteres e linhas.

Mas não era apenas a deficiente fixação do papel que gerava imprecisões. Encontramos outra razão ponderosa na consumição a que os caracteres de metal eram expostos. O seu desgaste excessivo, pelo intensivo uso, dava origem a letras impressas com tintagem incompleta e, as folgas provocavam o deslocamento na passagem pelo prelo.

<sup>133</sup> A ligação do ct, actualmente é denominada quaint é muito utilizada para recriar um género de design clássico. – In Bringhurst, Robert, *Elementos do Estilo Tipográfico (versão 3.0)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 340.

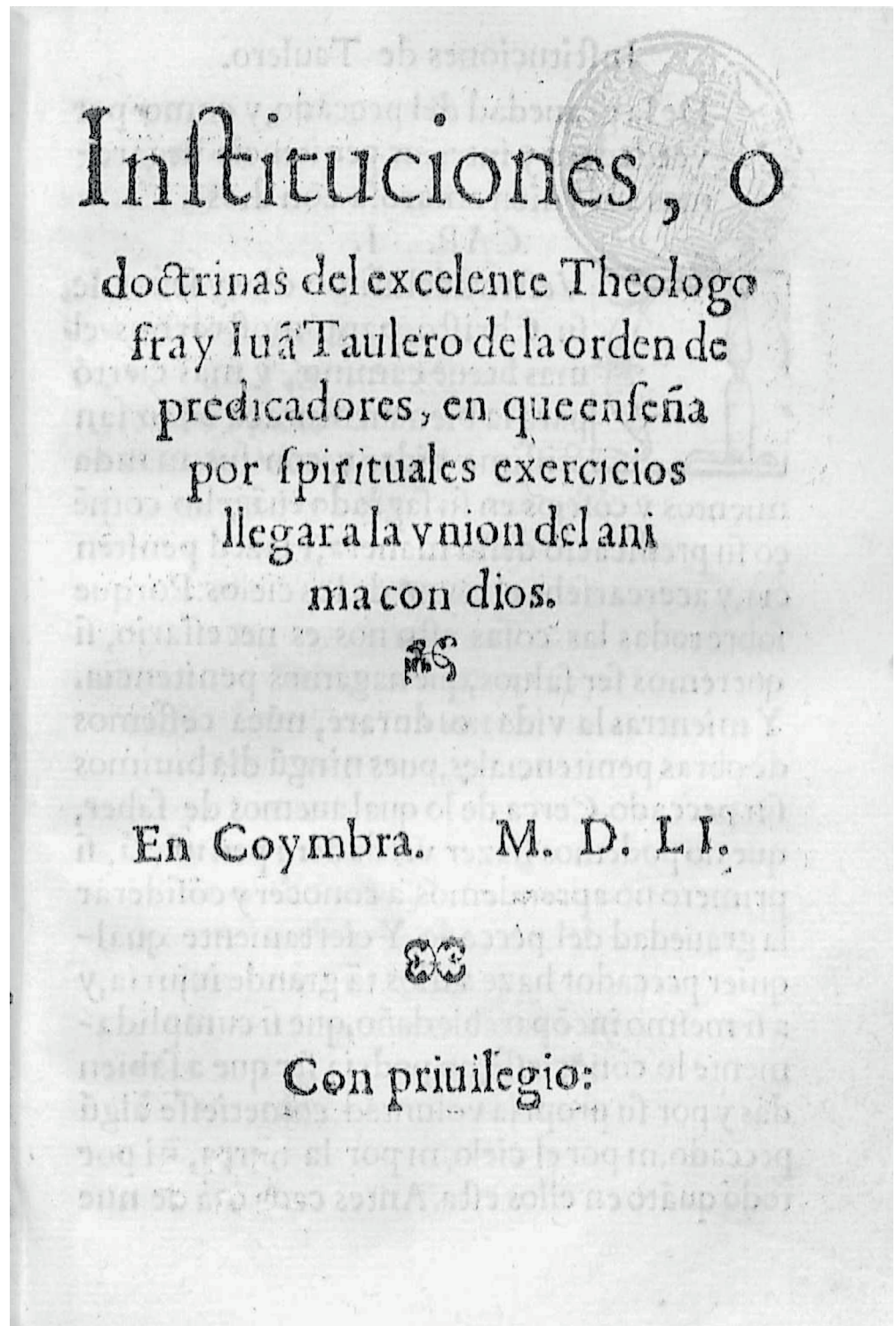
<sup>134</sup> Tivemos conhecimento deste facto pela conversa com o tipógrafo Paulo Cruzeiro, da tipografia Sousa, em Viana do Castelo, uma das poucas tipografias que ainda trabalha com o sistema de impressão de caracteres móveis, de metal.



Figura 64.

Rosto da obra: *Instituciones o Doctrinas del excelente theologo fray Iuã Taulero, de la Orden de Predicadores (...)*. Autoria de Tauler, Johann, O.P. (1300-1361). Impresso em Coimbra, por João Barreira e João Alvares, 1551 [dim. real: ≈ 9,5 x 15 cm].

Tipologia romano





## 7.2. Romano & Itálico

Foi o princípio de economia de espaço e não a motivação estética, que esteve na base do surgimento do *Aldino Itálico*<sup>135</sup>. Uma folha impressa em caracteres itálicos consegue englobar mais texto do que uma folha composta com caracteres romanos. O caráter *Aldino* tornou-se, por este motivo, um modelo de tipografia no mercado impressor da época. Também apelidados *itálicos*, nome aliás pelo qual ficaram conhecidos, eram utilizados independentes dos romanos redondos, sendo que os textos eram compostos, na sua totalidade, com os caracteres inclinados. A novidade foi copiada por toda a imprensa da Europa (Lawson, 2005, p. 88). No entanto, considerando o facto dos itálicos tornarem o ato de leitura pouco legível, foram novamente substituídos pelos caracteres romanos.

Enquanto as letras humanistas, apumadas, apareciam em livros caros e prestigiosos, a *forma cursiva*, cuja escrita consentia maior rapidez do que a meticulosa *lettera antica*, era usada por gráficas que praticavam menores preços. Aldus Manutius, impressor, editor e académico, usou itálicas nos seus livros pequenos e baratos, distribuídos internacionalmente. Os livros de Aldus eram compostos, frequentemente, com *itálicas* ao lado de *versais romanas* (Lupton, 2006, p. 15).

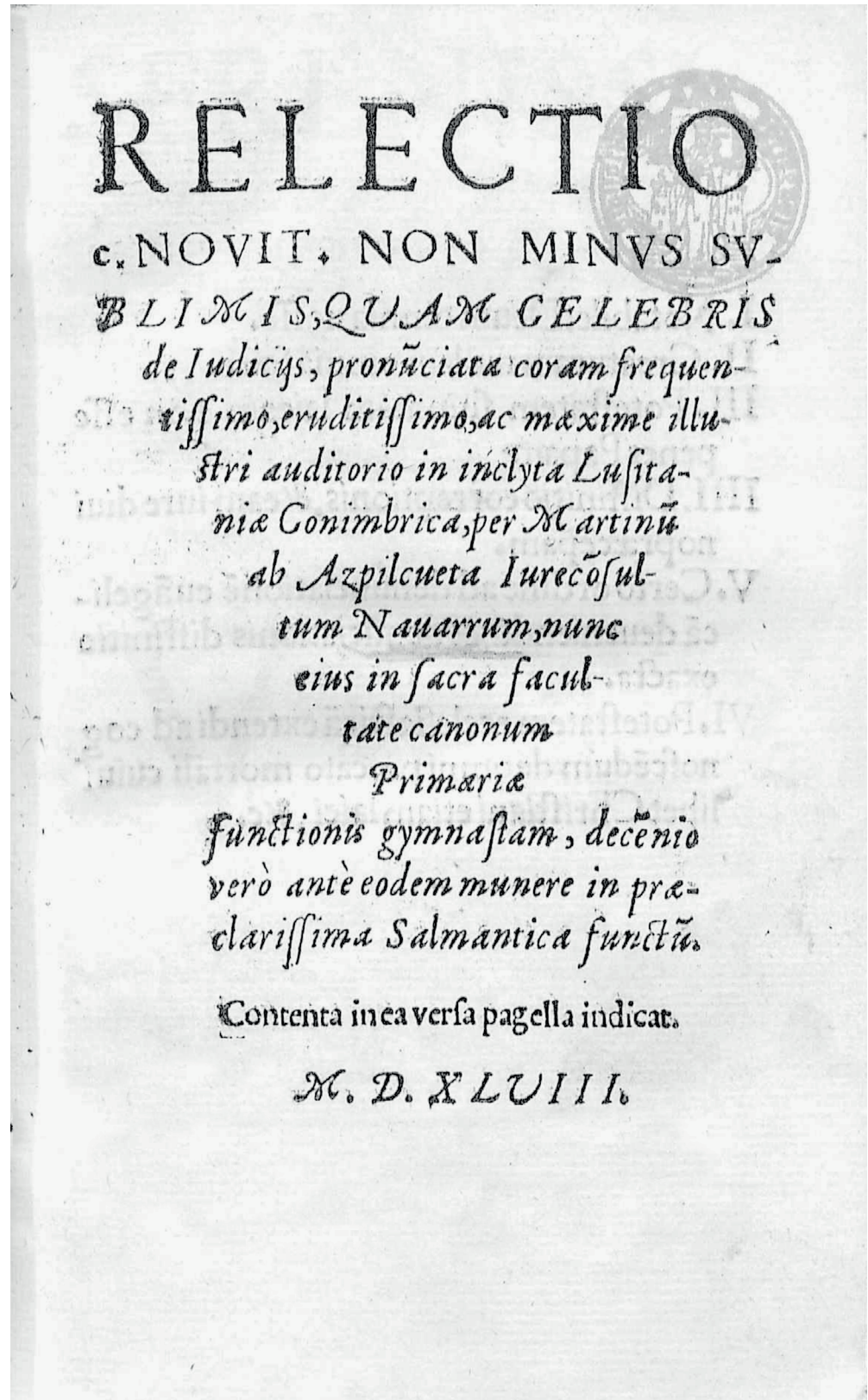
Tal como nos livros de Aldus, também nas folhas de rosto que submetemos a análise observamos as versais romanas ao lado dos caracteres itálicos e vice-versa. No rosto de *Reflectio c. nouit. nom minus sublimis (...)*, figura 67, impresso em Coimbra, por João Ávares e João Barreira, no ano 1548, o corpo do texto foi impresso em itálico, embora a primeira linha do título encontra-se em caixa alta romano. Como era habitual, na época, a primeira linha do texto destaca-se pela escala em relação às restantes. Neste exemplo o texto impresso em itálico, ilustra uma composição em formato *cul de lampe* que termina no centro de um proporcional rectângulo. Estamos, neste caso, perante um texto usado como representação, isto é, em que o corpo do texto se orienta de forma a criar uma ilustração perante os olhos dos leitores.

<sup>135</sup> Os itálicos do início do Renascimento, como acima já referido, são conhecidos como aldinos, em homenagem ao editor Aldus Manutius.

Figura 67.

Folha de rosto da obra *Reflectio c. nouit. nom minus sublimis* (...). A autoria de Azpilcueta, Martin de, (1492–1586). Impresso em Coimbra por João Álvares e João Barreira em 1548 [dim. real: ≈ 13 x 16 cm].

Tipologia romano &amp; itálico



### 7.3. Combinação Tipográfica

Entre as soluções apresentadas pelos tipógrafos quinhentistas, integram-se as que exibem, intercaladas, várias tipologias de caracteres tipográficos: gótico, romano e itálico. Ora, a composição de caracteres “combinação tipográfica” acontece precisamente quando, na mesma folha, se visualiza a combinação de três, ou mais tipologias de caracteres, por exemplo, as mencionadas acima. Tal ocorrência observa-se na folha de rosto de *Manual de Confessores*(...), impresso em Coimbra, em 1549, por João Barreira e cuja imagem apresentamos na figura 68. Nele ocorrem mais de três tipologias de caracteres: a primeira frase composta com caracteres romanos; seguindo-se uma mancha de texto em itálico e, o último registo, em gótico. Esta composição termina com o nome do autor, impresso também em gótico, em menor escala.

Que o recurso a diferentes caracteres numa única folha de rosto era prática comum na época quinhentista, temos conhecimento comprovado. Todavia, ainda se encontram por precisar as legítimas razões que motivaram os tipógrafos a imprimir rostos com tal diversidade de anatomias tipográficas. Se quisermos aventurar possíveis respostas a esta discussão, poderíamos alegar a escassez de diferentes corpos da mesma família, mas também pode ter havido a razão contrária, mostrar aos autores e mecenas das obras, bem como aos tipógrafos seus concorrentes, a diversidade de material tipográfico da qual usufruíam.

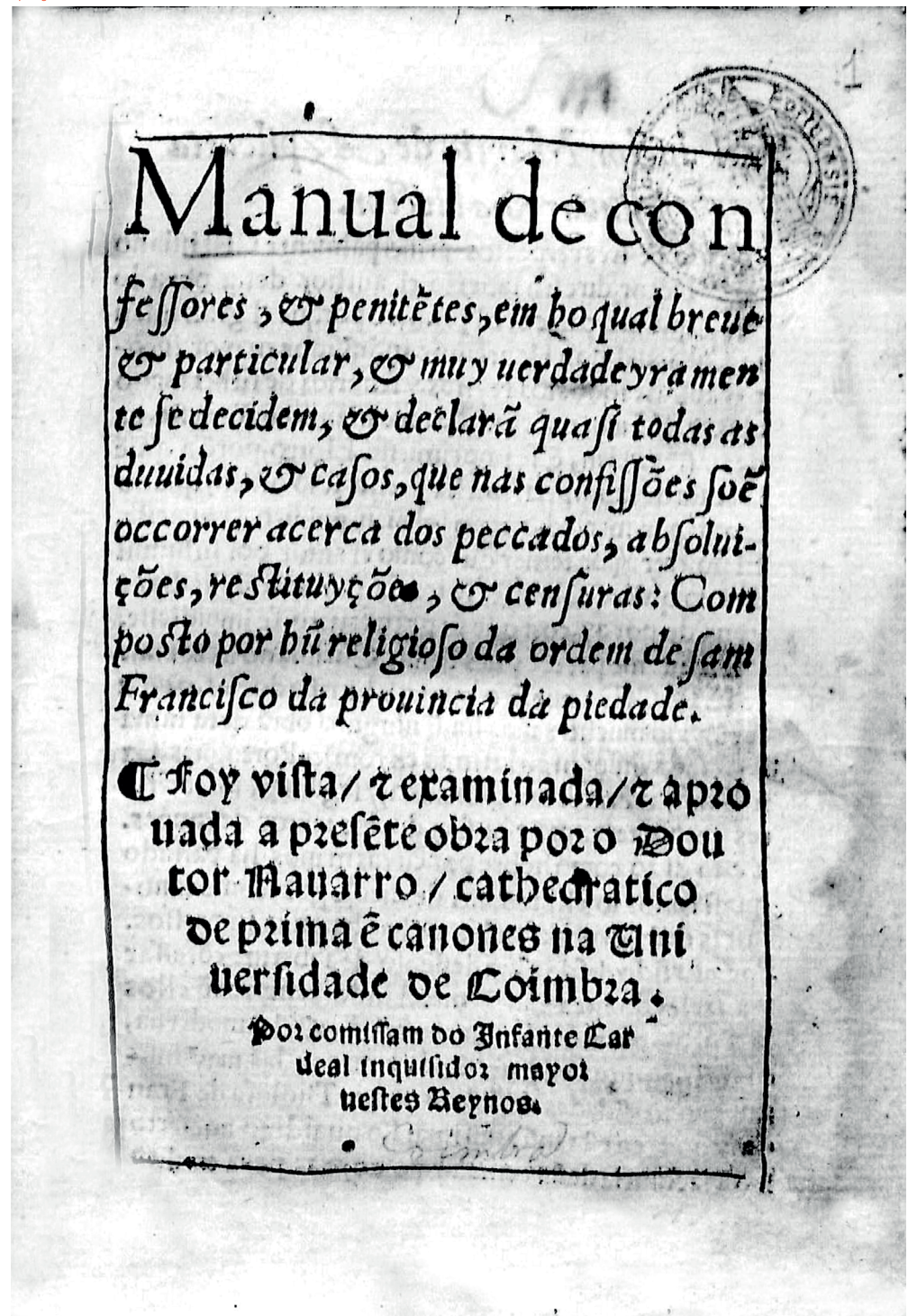
No entanto, permanece para além das razões mais profundas, a sensação de rutura entre diferentes linhas de texto. Na verdade, a imaginativa solução transforma o texto *per si* numa ilustração, na medida em que a diversidade tipográfica, assente nas linhas de texto, é geradora de uma interação com múltiplas características gráficas de que a forma das letras são parte integrante.



Figura 68.

Folha de rosto da obra *Manual de confesores & penitentes que clara & brevemente contem a vniuersal decisam de quasi todas as duuidas (...)* Aatoria de Azpilcueta, Martín de, (1492–1586). Impresso em Coimbra por João Barreira, 1560 [dim. real: ≈ 10 x 14,5 cm].

Tipologia





## 8. COMPOSIÇÃO TEXTUAL

### 8.1. Alinhamento do Texto

A composição manual da época de quinhentos era realizada pelo tipógrafo, que unia os caracteres uns aos outros, formando linhas que, colocadas paralelamente, compunham a mancha de texto. Letras agrupadas em palavras e palavras agregadas em frases – assim funciona o conceito da tipografia, desde o seu estado embrionário até à contemporaneidade, em consonância com a essência da escrita. A tarefa do tipógrafo pautava-se pela composição do texto e pela organização do espaço visual da folha de rosto, servindo também a uma intenção de funcionalidade. Em alguns casos, o texto impresso nas folhas de rosto quinhentistas exibe um bloco de texto, com *corpo*<sup>136</sup> corrido, na fluidez das linhas dos parágrafos.

David Jury perspetiva que possibilitar ao leitor o reconhecimento de uma estrutura hierárquica no texto, subentende que cada “indicador” deva possuir identidade tipográfica, posição e forma próprias. De cada camada desta estrutura espera-se a impreterível coerência de um elemento que, simultaneamente se distingue mas permanece, inexoravelmente, parte de um todo (Jury, 2007, p. 97).

Definir os espaços de uma página é, portanto, semelhante ao trabalho de arquitetura na planificação de um espaço: na decisão da superfície da folha a preencher ou do que permanece vazio; nas áreas de ornamentação ou as que permanecem limpas de elementos; na região ocupada pela mancha de texto nas suas margens. Parte considerável do que se considera *arte tipográfica* relaciona-se precisamente com esta arte de manipulação do espaço, que perdura desde a fundação da tipografia. Ao leitor, fica a tarefa de atender à forma das letras ou, mais precisamente, às palavras que estas formam. O tipógrafo trabalha numa avaliação contínua dos espaços entre os caracteres, palavras, linhas de palavras e, talvez até, parágrafos (Jury, 2007, p. 94).

No objeto de estudo – as folhas de rosto quinhentistas – na maioria dos casos, o suporte era utilizado até ao extremo, de forma a criar uma superfície densa evidenciando a falta de espaços brancos.

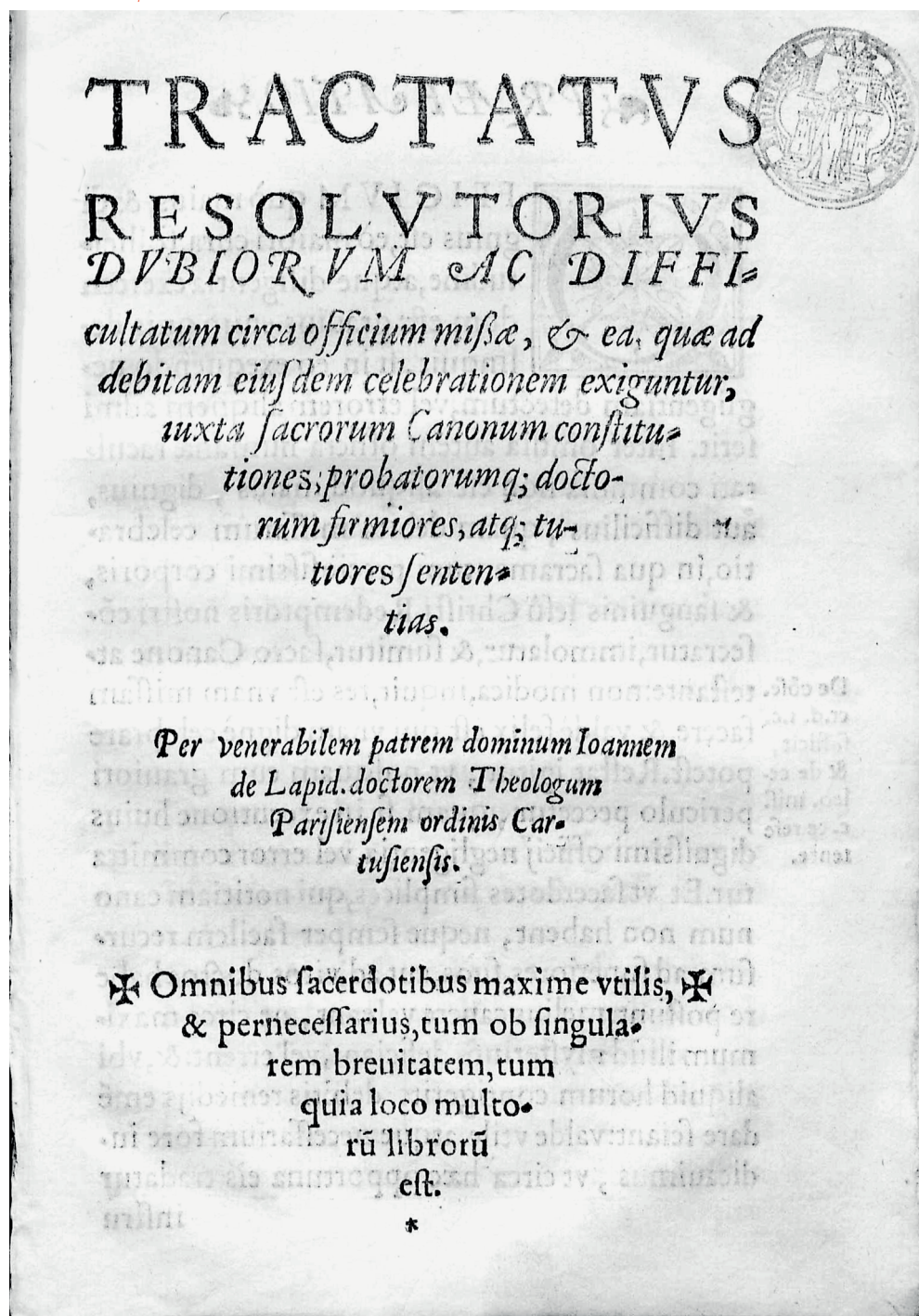
A figura 69 expõe a folha de rosto de *Tractatus resolutorius dubiorum ac difficultatum*, impresso em Lisboa, em 1589. António Álvares produziu, por meio da sua impressão, um exemplo eloquente de disposição do texto em três blocos, com alinhamento *cul de lampe*, em que as linhas do corpo do texto se encontram dispostas de forma a criar um efeito triangular, com orientação vertical, no sentido decrescente. As duas primeiras linhas do texto foram impressas com recurso a caracteres romanos, de caixa alta e exibem um corpo relativamente grande, quando comparado com o dos restan-

<sup>136</sup> O bloco principal é frequentemente chamado de “corpo de texto” e contém o principal volume do conteúdo.

Figura 69.

Folha de rosto de *Tractatus  
resolutorius dubiorum ac diffi-  
cultatum circa officium Missae  
et ea quae ad (...)*. Impresso em  
Lisboa por António Álvares, 1589  
[dim. real: ≈ 13,5 x 19 cm]  
1º bloco de texto [dim. real: ≈  
10 x 8 cm]  
2º bloco: [dim. real: ≈ 8 x 2 cm]  
3º bloco: [dim. real: ≈ 9 x 3,5 cm]  
Área total do texto 165 cm².

Alinhamento cul de lampe





Alinhamento Alternado: texto *cul de lampe* na parte superior e justificado na parte inferior.

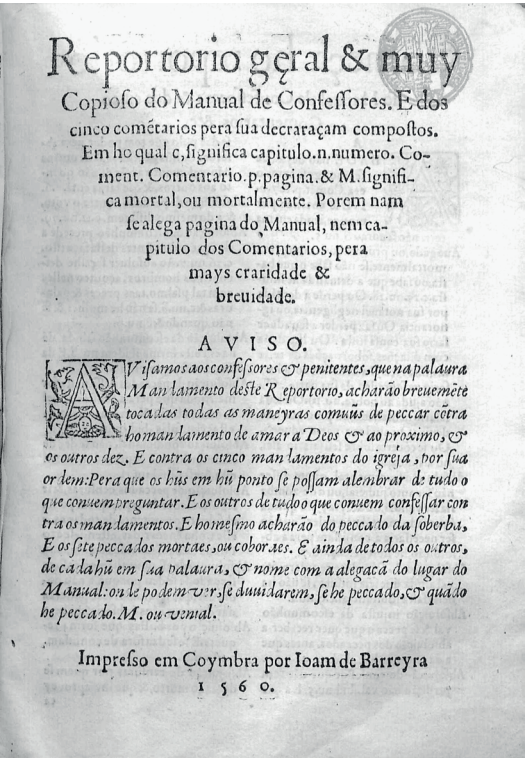
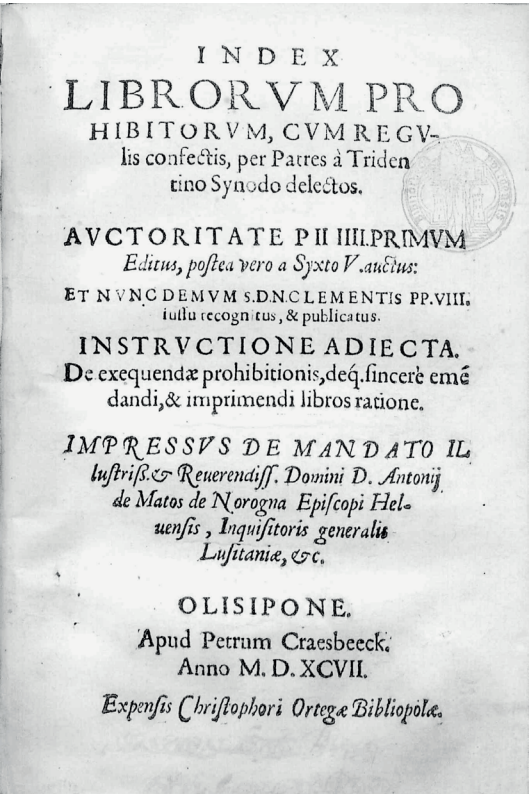


Figura 70.  
Folha de rosto de *Reportorio geral & muy copioso do Manual de confessores e dos cinco comen(t)arios pera sua deccaraçam (...)*. Autoria de Azpilcueta, Martin de, (1492–1586). Impresso em Coimbra por João de Barreira em 1560 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm].

Alinhamento Centrado



Alinhamento Justificado

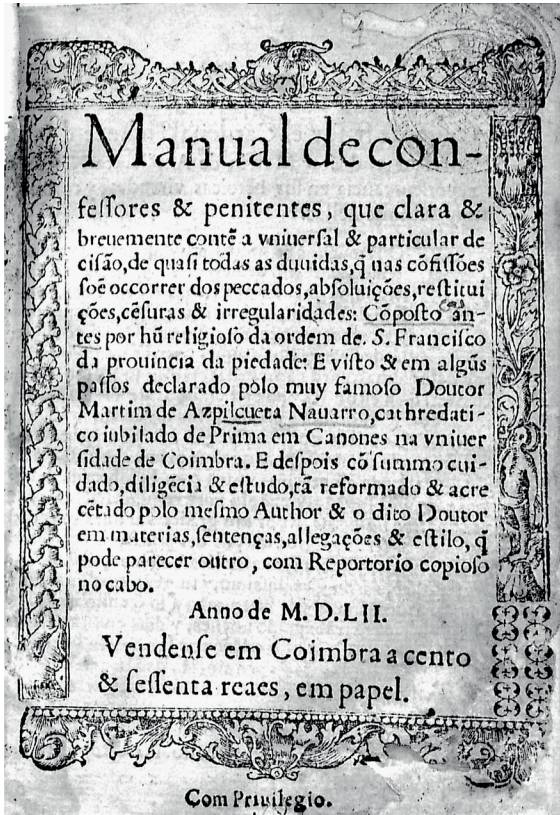


Figura 71.  
Folha de rosto de *Manual de confessores & penitentes (...)*. Autoria de Rodrigo, do Porto. Impresso por João de Barreira e João Alvares em Coimbra, 1552 [dim. real: ≈ 13 x 19 cm]

Figura 72.  
Folha de rosto de *Index librorum prohibitorum (...)*. Impresso em Lisboa por Pedro Craesbeeck em 1597.

tes caracteres que compõe o texto. O itálico foi usado nas demais linhas de texto, à exceção do último bloco, onde a impressão foi realizada por meio de caracteres romanos. Mas, como já antes havemos oportunidade de referir, há inúmeras possibilidades combinatórias e a figura 70 é disso exemplo. O rosto de *Reportorio geral & muy copioso do Manual de confessores*, impresso em Coimbra, por João de Barreira, mostra um alinhamento *alternado*. Trata-se de um género de organização de texto que goza de extrema flexibilidade, pelo que permite a combinação de vários tipos de alinhamento. Veja-se como a folha alberga, na parte superior, um texto composto no formato *cul de lampe* e, na parte inferior, o formato *justificado*.

Um texto *justificado* ocorre sempre que as linhas se organizam na folha de forma a que as margens direita e esquerda representem um formato regular, no qual todas terminam paralelamente umas às outras. Esta solução produz uma mancha compacta de texto. O modo como esta escolha gráfica utiliza o espaço é eficiente na impressão de textos longos, como exemplificado na figura 71. A folha de rosto de *Manual de confessores & penitentes*, impresso por João de Barreira e João Álvares em Coimbra, confere neutralidade e uniformidade à aparência do texto.

A margem direita irregular, nas colunas de texto, era recorrente nos trabalhos produzidos pelos copistas medievais, assegura David Jury. Foi apenas no final da Idade Média que os escribas, tendo como móbil o seu brio pela decoração e a predileção pelos padrões simétricos, passaram a manipular os textos do livro gótico de modo a criar uma mancha com forma de retângulos compactos – *justificação* – exibindo margens que traçavam linhas retas (Jury, 2006, p.100)

A bem da verdade, a configuração assumida pela mancha de texto na folha de rosto, dependia sobretudo do material e tecnologia que o tipógrafo houvesse ao seu dispor e da permanente alusão ao conceito de simetria. Com simetria, recordamos não apenas a etimologia grega (*symmetría* significava medida, harmonia, ou proporção correta) mas também a sua definição matemática que, embora mais restrita, integra o conceito de formas análogas cuja repetição cria padrões. Porém, a simetria não é propriedade exclusiva do texto *justificado*. Está também presente no rosto de *Index librorum prohibitorum* (...) impresso em Lisboa por Pedro Craesbeeck em 1597. Apresentada na figura 72, na folha de rosto o texto é composto com alinhamento *centrado* e produz um resultado simétrico, que dá origem a um efeito clássico formal, onde as quebras de linha e escala dos caracteres atribuem ênfase às palavras mais importantes.



Enquadramento: Imagem entre texto.



Figura 73.

Folha de Rosto da obra Nicolai Coelii Maralij, Ordinis Sacro Trinitatis de Redemptione (...). Autoria de Amaral, Nicolau Coelho do, O.S.S.T., (?–1568). Impressa em Coimbra por João Barreira, 1554 [dim. real: ≈ 13,5 x 10 cm]. No rosto, gravura do escudo das armas reais com grifo no timbre [dim. real: ≈ 7,5 x 10 cm].

Enquadramento: Imagem superior e texto inferior.



Figura 74.

Folha de Rosto da obra Bulla do sanctissimo padre & senhor nosso Gregorio Papa (...). Autoria de Igreja Católica. Impressa em Coimbra por António Mariz em 1575 [dim. real: ≈ 9 x 3 cm].

Texto enquadrado por portada ornamentada.

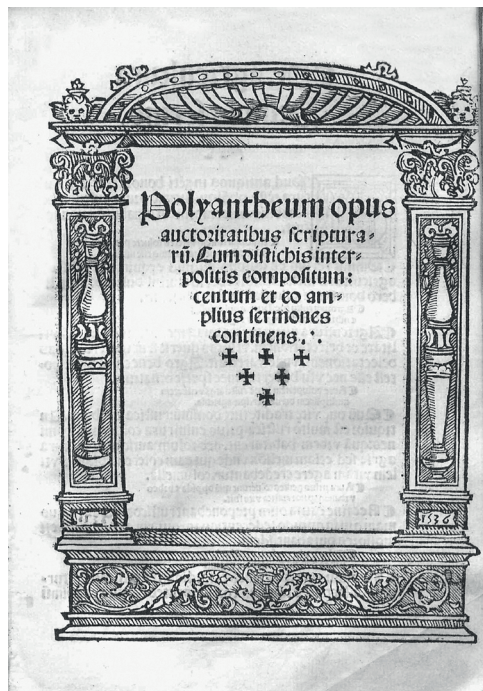


Figura 75.

Folha de Rosto da obra Polyantheum opus auctoritibus scripturarum(m) (...). Autoria de Polyantheum. Impressa em Lisboa (?) por Germão Galharde em 1536. Joaquim Anselmo atribui a impressão a Germão Galharde que nesta data imprimia em Lisboa (cf. cit. Bibliografia, 1923, p. 196).

Enquadramento: Texto e/ou imagem enquadradas por moldura decorativa.

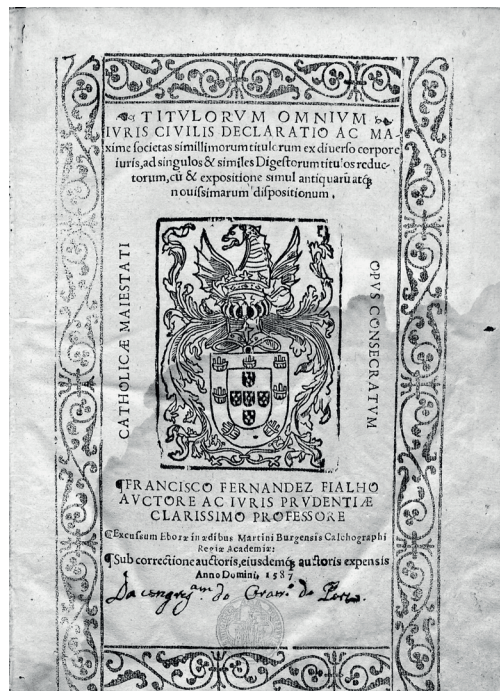


Figura 76.

Folha de rosto da obra Titulorum omnium iuris civilis (...). Autoria de Fialho, Francisco Fernandes. Impressa em Évora por Martini Burgenisi em 1587. No rosto, o escudo de armas com grifo no timbre [dim. real: ≈ 19 x 25 cm]

## 8.2. Enquadramento do Texto e da Imagem

Pelas folhas de rosto quinhentistas sucedem-se composições gráficas frutuosas de simbologia visual, que reproduzem contrastes tipográficos e variados elementos gráficos. A cada rosto analisado surgem novos desfechos, conseguidos pelos impressores quanto ao enquadramento entre texto e imagem. São precisamente algumas dessas soluções que, de seguida, passamos a inventariar.

A obra *Nicolai Coeli Maralij, Ordinis Sacro Trinitatis de Redemptione (...)*, figura 73, impressa por João Barreira, em 1554, é um exemplo de enquadramento *imagem entre o texto*. Este é, de igual forma, um outro exemplo de simetria visual em que o texto compreende dois blocos, um impresso na parte superior e outro, na parte inferior da folha; entre ambos, a imagem, que ocupa o espaço central.

Outro tipo de enquadramento é *imagem superior e texto inferior*. Encontramos, deste, um claro exemplar na obra *Bulla do sanctissimo padre & senhor nosso Gregorio Papa (...)* cuja cópia apresentamos na figura 74. Impressa por António Mariz, em 1575, a imagem traça a representação do brasão do papa Gregório XIII, localizada na parte superior da folha, ocupando metade do rosto – localização esta que reveste a imagem de maior relevância. O bloco de texto, na metade inferior da folha, centrado na imagem, compreende caracteres impressos em romano de caixa alta e caixa baixa, em várias escalas.

Na figura 75 o rosto de *Polyantheum opus auctoriatibus scripturarum(m) (...)*, impresso em Lisboa, por Germão Galharde, em 1536, apresentamos um exemplo de *texto enquadrado por portada arquitetónica*. O texto alinha-se segundo o formato *cul de lampe* e foi dado à impressão em caracteres góticos.

*Titulorum omnium iuris ciuilis (...)*, foi a imprimir em Évora, por Martini Burgenisis, em 1587 e a sua folha de rosto é apresentada na figura 76, como espécime que exemplifica *texto e imagem enquadrado com moldura*. No rosto, o escudo de armas com o grifo no timbre acha-se localizado no centro da folha e, o texto, na parte superior e inferior, composto com caracteres romanos em caixa baixa e caixa alta. Uma moldura, de cartelas, enquadra ambos os elementos.

As folhas de rosto exemplificadas acima enquadram as soluções gráficas de maior ocorrência em todo o caudal de informação analisada na presente investigação, a saber: *imagem entre texto*; *imagem superior texto inferior*; *texto enquadrado com portada e imagem e texto enquadrado(s) com moldura*.

O que, todavia, não obsta a que façamos referência a *outras soluções gráficas*, também adotadas pelos tipógrafos quinhentistas, desta feita com uma presença esparsa pelas folhas de rosto analisadas.

Adstritas a este enquadramento, outras soluções gráficas são observáveis, a exemplo da figura 77, folha de rosto da obra *Castigos e enxemplos de Catom*, impressa em Lisboa, por Germão Galharde, em 1521. O título deste rosto, impresso em gótico, posiciona-se entre duas gravuras, como se a representação visual se encontra-se dividida por este. Já na figura 78, pertencente ao rosto da obra *Libro dela verdade e de la fe sin el qual no due [sic] estar ningu[m] xpiano*, impresso em Lisboa, por Luis Rodrigues, em 1543, são observáveis as frases do texto impresso em gótico, que permanecem circunscritas ao espaço vazio, deixado pelas gravuras. Notável, de igual modo, na parte inferior da respetiva folha, é a relação entre o texto e imagem que serve de legenda às personagens que figuram nas gravuras.

A perspetiva que adotamos na investigação, permite-nos inferir que o enquadramento de outras soluções gráficas representa uma tentativa, por parte dos tipógrafos, de contornar a rigidez a que os métodos tecnológicos obrigavam na época, compondo soluções visuais com base na permanente busca de renovação criativa e na eterna demanda de um rasgo de originalidade.

A gestão da forma e espaço, nas folhas de rosto quinhentistas apesar de limitados ao que a prensa tipográfica anuía. Esta, por sua vez, era consequência da tecnologia existente na época.



Texto enquadrado por portada ornamentada.

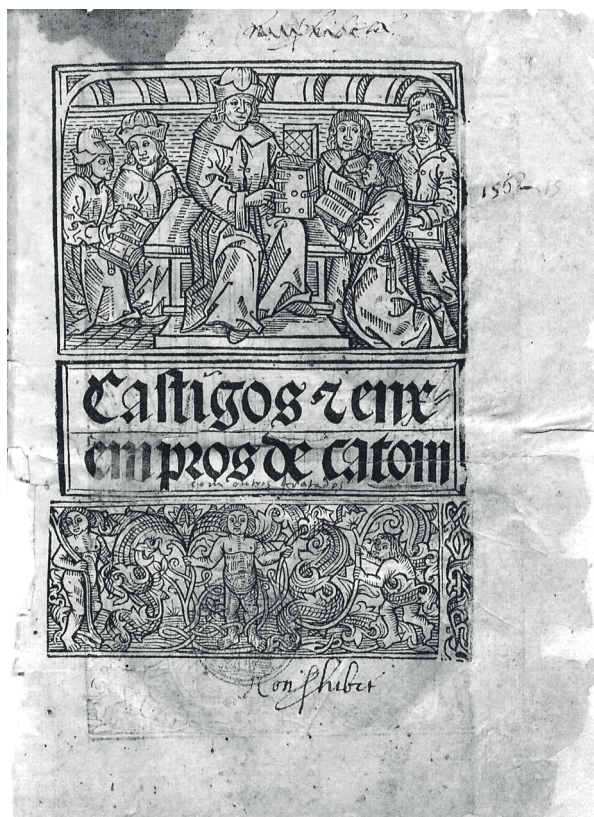


Figura 77.

Folha de rosto da obra *Castigos e exemplos de Catom* (...) Autoria: Pseudo-Cato, Dionysius. Impressa em Lisboa por Germão Galharde em 1521. [dim. real:  $\approx 13 \times 18$  cm]; grav. sup. [dim. real:  $\approx 9 \times 6,5$  cm]; caracteres [dim. real:  $\approx 9 \times 2,5$  cm]; tarja [dim. real:  $\approx 9,5 \times 3,5$  cm].

Texto enquadrado por portada ornamentada.

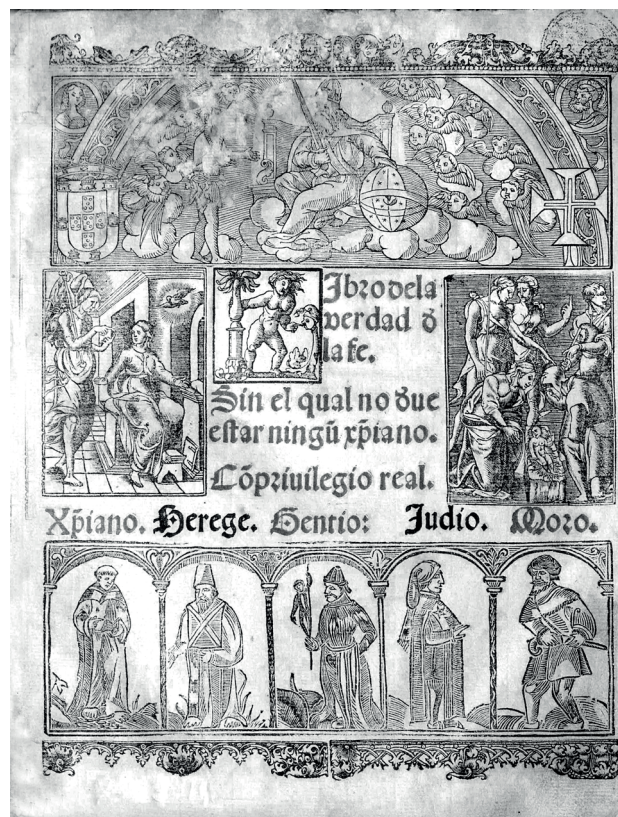


Figura 78.

Folha de Rosto *Libro dela verdade e de la fe sin el qual no due [sic] estar ningun[m] xpiano*. Autoria de Soares, João, 1507–1572. Impresso em Lisboa por Luis Rodrigues em 1543 [dim. real:  $\approx 19,5 \times 25$  cm].



### 8.3. Corpo dos Carateres

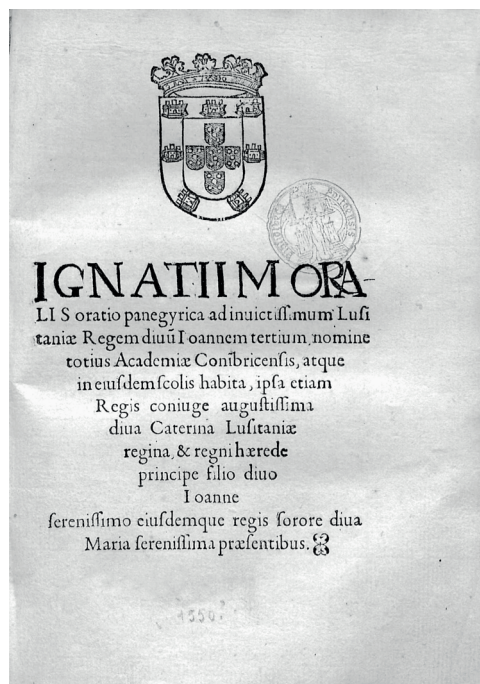
Eric Gill define tipografia como a reprodução de grafia por meio de carateres móveis. Originalmente, esta reprodução era obtida pela pressão contra a face do papel ou pergaminho, da superfície, ou “olho”, de uma letra de madeira ou metal, impregnada de tinta (Gill, 2003, pp. 95-96). Tratava-se de um processo executado com recursos de grandes limitações técnicas quando comparados com os que hoje conhecemos: as irregularidades do papel e a sua aspereza; as desigualdades dos tipos, não só na superfície de impressão mas também na dimensão do corpo de cada caráter; a imperfeição mecânica com que as prensas eram construídas e os métodos de impressão. Somados, estes fatores converteram o trabalho dos primeiros tipógrafos em páginas facilmente identificáveis, pelas irregularidades, imperfeições e falta de homogeneidade que manifestam (2003, pp. 95-96).

O rosto de *Ignatii Moralis Oratio panegyrica ad inuictissimum Lusitaniae regem diuum Ioannem* (...), que exemplificamos na figura 79, é um claro exemplo onde coexistem dois corpos de carateres romanos. A primeira palavra do título está impressa em carateres romanos, de caixa alta, com uma escala superior relativa ao restante texto, que se apresenta em caixa baixa. O texto, que ocupa mais de metade da folha, traça um desenho com a mancha de texto. Já no rosto de *Antimoria* (figura 80), o texto, que foi composto por três corpos de carateres romanos e itálicos, exhibe uma diferença mínima na escala de carateres. Neste exemplo, a imagem ocupa mais de metade do rosto e deixa um espaço reduzido para o texto, destacando-se, do todo, a gravura. Já no que aos destaques diz respeito, o nome do autor ganha preponderância, impresso em caixa alta e ladeado por heras (florões) tipográficas.

A folha de rosto da obra *Historia do descobrimento & conquista da India pelos portugueses*, na figura 81, encontra-se impressa com carateres romanos, itálicos e góticos, em cinco corpos diferentes. Neste rosto destacam-se as duas primeiras letras do título, HO, pela diferença de escala – a presença inusitada do destaque poderia eventualmente levantar questões acerca da motivação do tipógrafo para tal solução gráfica. No entanto, sendo a palavra HO correspondente à vogal O, não descortinamos aqui um objetivo de hierarquização justificável pelo referente da palavra, mas por razões estéticas, com intuito de criar uma mancha de texto totalmente justificada, no centro da portada, em perfeita simetria. Acresce ainda, a oportunidade encontrada pelo tipógrafo, para apresentar as versais romanas em grande escala, revelando simultaneamente autenticidade e o poder persuasivo do texto.

A solução gráfica da folha de rosto de *Rosario dela Sanctissima Virgem Maria*, figura 82, destaca os nomes “Rosario” e “Maria” pelo recurso à diferente escala e à espessura dos carateres. Apesar do nome “Rosario” se encontrar repartido por duas linhas, separando “Rosa” e “rio”, é facilmente perceptível que se trata apenas de uma palavra que usa os mesmos carateres tipográficos. Quanto à diferente escala tipográfica, ajuda a hierarquizar a informação e imprimir dinamismo, ou movimento, à folha de rosto.

Rosto impresso com 2 corpos de caracteres.



**Figura 79.** Folha de rosto de *Ignatii Morali Oratio panegyrica ad inuictissimum Lusitaniae regem diuum Ioannem (...)*. Autoria de Morais, Inácio de, (1500- 1561). Impresso em Coimbra, em 1550, sem identificação do tipógrafo [dim. real: ≈ 13 x 18 cm]; gravura [dim. real: ≈ 3 x 4,5 cm].

Rosto impresso com 3 corpos de caracteres.



**Figura 80.** Folha de rosto de *Antimoria*. Autoria de Barboza, Aires (1456–1530), Impresso em Coimbra pelos Cônegos de Santa Cruz (1530-1577), em 1536 [dim. real: ≈ 9 x 15 cm]; gravura [dim. real: ≈ 7 x 8,5 cm].



Rosto com 4 a 5 corpos de caracteres



Figura 81

Folha de rosto de Historia do descobrimento & conquista da India pelos portugueses. Autoria Castanheda, Fernão Lopes de, (?–1559). Impresso em Coimbra por João Barreira, 1552–1556 (7 vol.) [dim. real: ≈ 19 x 27 cm]

Rosto com 6 e 7 corpos de caracteres

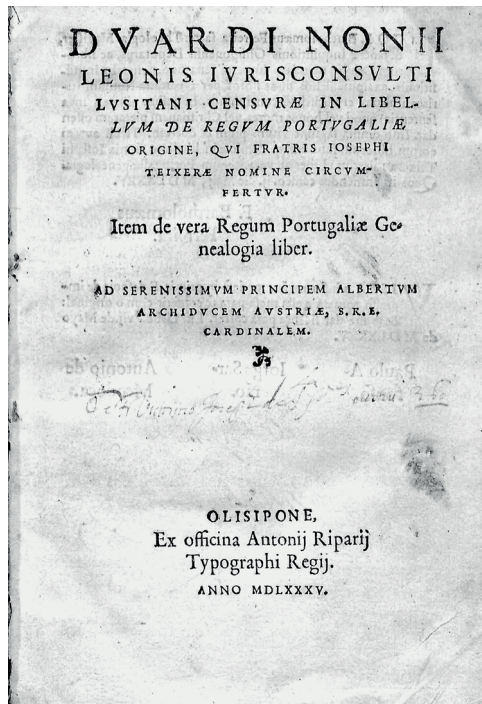


Figura 83

Folha de rosto da obra Duardi Nonij Leonis, iurisconsulti lusitani (...). Autoria de Leão, Duarte Nunes de., (1503–1608). Impresso em Lisboa por António Ribeiro em 1585 [dim. real: ≈ 15 x 26 cm].

Rosto com 4 a 5 corpos de caracteres

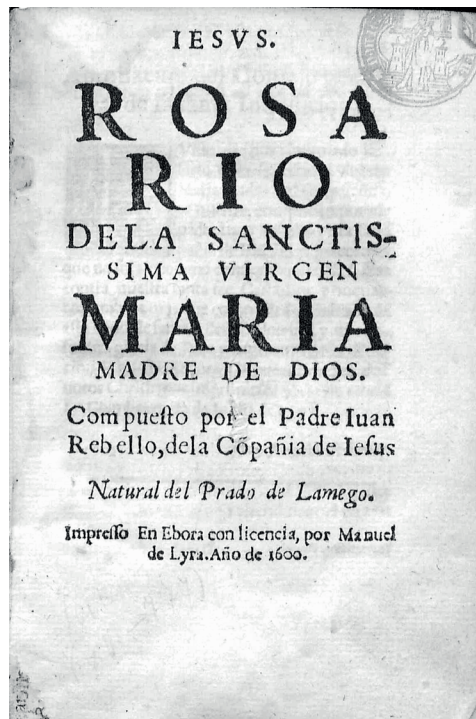


Figura 82

Rosto da obra Rosario dela Sanctissima Virgem Maria Impresso por Manuel de Lira, em Lisboa, no ano de 1600 [dim. real: ≈ 10 x 15 cm].

Rosto com texto de 8 ou mais corpos de caracteres.

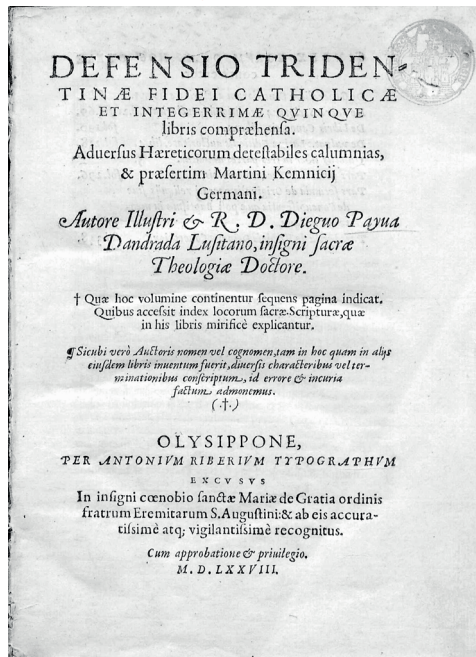


Figura 84

Folha de rosto da obra Defensio tridentinae fidei catholicae et integerrimae quinque libris (...). Autoria de Andrada, Diogo Paiva de, (1528–1575). Impresso em Lisboa por António Ribeiro em 1578. [dim. real: ≈ 14 x 20 cm].

No que diz respeito à forma das letras “a mente é um árbitro [...] e não a ferramenta ou o material” (Gil, 2003, p. 34). Pese embora a influência dos materiais tipográficos nas soluções apresentadas nos rostos de quinhentos, estes talvez fossem apenas uma influência secundária, praticada pelo tipógrafo, sem uma intenção consciente. Admitindo esta hipótese, não poderemos, no entanto, deixar de considerar os dois exemplos anteriores, pela sua diversidade visual, proporcionada pela escala de caracteres, como soluções precursoras das contemporâneas. A hierarquia visual proporcionada pelo recurso a vários corpos de caracteres, acionava-se pelo destaque de linhas de texto mais importantes em detrimento de outras menos importantes.

Um eloquente exemplo pode ser encontrado na figura 83, com a imagem da folha de rosto da obra *Duardi Nonij Leonis, iurisconsulti lusitani* (...), impresso por António Ribeiro, no ano de 1585, onde o corpo de caracteres reduz ou aumenta progressivamente, ao longo da mancha de texto, à medida que vai intercalando o uso de romano e itálico em caixa alta e caixa baixa.

Também, impresso por António Ribeiro, o rosto da obra *Defensio tridentinae fidei catholicae et integerrimae quinque libris* (...), na figura 84, exhibe caracteres tipográficos estampados com variadas escalas, atingindo, no final, um decréscimo muito peculiar, com caracteres infinitamente pequenos. A diversidade de caracteres usados, permitiu o controle da cadência e do ritmo, quer da leitura, quer da dinâmica visual e do destaque da informação mais importante. A dissemelhança dos corpos traduz-se, para o leitor, em códigos textuais dominantes, mediante os quais este apreende com rapidez qual o papel de uma palavra ou porção de texto, de permeio a outras palavras ou porções de texto. Nos exemplos analisados, encontramos também evidência da atenção dedicada pelos tipógrafos à apresentação da folha de rosto, demonstrando a competência e sensibilidade criativa com que estes controlavam a estruturação de um texto.



Rosto composto com 3 linhas de texto.



Figura 85.  
Folha-de-rosto da obra *Côstituições sinodais do bispado do Porto* (...) Autoria Porto, Diocese. Impressa no Porto por Vasco Diaz Tanquo de Frexenal em 1541 [dim. real:  $\approx 18 \times 26$  cm]; gravura [dim. real:  $\approx 11 \times 14$  cm] e mancha do texto [dim. real:  $\approx 12 \times 2$  cm].

Rosto composto entre 4 a 9 linhas de texto.



Figura 86.  
Folha-de-rosto da obra *Reformaçam da Iustica* (...) Autoria de Portugal. Leis e decretos. Impresso em Lisboa por António Álvares em 1597 [dim. real:  $\approx 16 \times 26$  cm].

Rosto composto entre 10 a 15 linhas de texto.

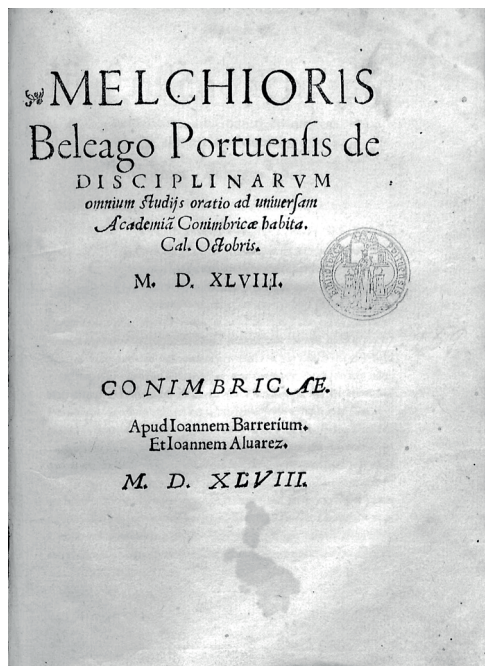


Figura 87.  
Folha-de-rosto da obra *Melchioris Beleago portuensis De disciplinarum omnium studijs oratio*. Autoria de Beliago, Belchior, ?-1579. Impresso em Coimbra por João Barreira e João Álvares, 1548. [dim. real:  $\approx 13 \times 18$  cm]; mancha do texto [dim. real:  $\approx 10 \times 11,5$  cm].

## 8.4. Linhas de Composição do Texto

O conjunto das linhas constitui uma mancha de texto que, por sua vez, preestabelece o comprimento máximo das linhas. São as palavras, e a sequência entre estas, que descrevem uma linha reta nunca desenhada, invisível mas apreendida pelos sentidos e onde encontram suporte. Trata-se de linhas imaginárias que, segundo a teoria da Gestalt, são fruto da “lei da continuidade” segundo a qual o nosso cérebro se encarrega de completar determinada forma por sugestão, consubstanciando de forma abstrata o que não é concretamente apresentado.

Tecnicamente a “linha de base”, ou *baseline*, é sempre uma linha de referência, virtualmente infinita e que só é interrompida em função da largura de mancha de texto, dependente de estratégias gráficas cujo objetivo poderá ser estético ou prático. O produto desta estratégia é a textura, metaforicamente tecida, à qual chamamos texto.

A folha de rosto de *Constituições sinodais do Bispado do Porto*, impressa no Porto, em 1541 (figura 85), apresenta uma pequena mancha de texto uniforme, constituído por 3 linhas de texto, impressa em gótico. Destacamos o análogo comprimento das linhas de texto, que tornam a mancha de texto justificada e apresentam um espaço reduzido entre as palavras. Quanto à restante superfície do rosto, foi coberta com cartelas e gravuras.

Na figura 86 figura o rosto de *Reformaçam da Iustiçam*, impresso em Lisboa, no ano 1597, que possui 5 linhas de texto. Exibe uma hierarquia tipográfica comum à época: o título principal da obra, impresso em caixa alta e em maior escala do que a restante informação do texto. A gravura ocupa mais de metade da folha, deixando pouco espaço para as linhas de texto, que se encontram distânciadas uma das outras.

O tipógrafo quinhentista manobrava a composição tipográfica de forma engenhosa, definindo previamente a mudança de linha, como era o caso da impressão de poesia. O impressor procurava clarificar um sentido, mediante hierarquização de palavras e quebras de linha desiguais, como se verifica no caso do rosto de *Melchioris Beleago portuenis De disciplinarum omnium studijs oratio*, na figura 87, impresso em Coimbra, no ano de 1548, pela dupla de tipógrafos da Universidade: João Barreira e João Álvares. É uma folha de rosto composta exclusivamente com caracteres tipográficos, que possui uma mancha de texto de 11 linhas (entre 10 e 15 conforme nossa denominação). Em oposição a esta encontramos a folha de rosto de *Preparaçam spiritual de catholicos a sanctissima comunhã do corpo & sague de Nosso Senhor Jesus Christo*, figura 88, impressa também em Coimbra, pela mesma dupla de tipógrafos, desta feita em 1549, que exibe um texto compacto. O texto é enquadrado por cartelas e a hierarquia garantida pela primeira palavra do título, destacada.

Na composição quinhentista havia, em alguns rostos, um resumo do conteúdo do livro, como pode aferir-se pela observação da figura 89, onde encontramos representada a folha de rosto da obra *Compendio das chronicas da Ordem de Nossa Senhora do*



*Carmo (...)*, impressa por António Gonçalves, em Lisboa, e que apresenta uma espécie de índice. Há, nesta solução gráfica, uma preocupação de preencher integralmente a página. Os tipógrafos encerram o título numa longa fórmula, acrescentando, amiúde, indicações sobre a primeira parte da obra ou dísticos do autor e dos amigos, ao ponto de a tornar frequentemente disforme. A portada arquitetural que acompanha o texto, relaciona-se com este apenas porquanto lhe serve de moldura constituindo-se, desta forma, como solução gráfica onde o espaçamento entre palavras e o comprimento das linhas é uniforme, tal como ocorre no rosto representado pela respectiva figura.

A análise da variável linhas de texto, nos exemplos considerados, revela que o tipógrafo quinhentista compunha habilidosamente textos, com espaço uniforme entre palavras e entre linhas, ou seja, em bloco, quando este se fazia enquadrar por portadas ou cartelas. Mas, nem só de blocos de texto uniformes se caracterizava o seu trabalho. O tipógrafo havia igualmente a capacidade de dar aos prelos textos dinâmicos, onde um jogo de quebras de linha desenhava a mancha de texto, hierarquizando-a ou refletindo o conteúdo de forma mais eficaz

Rosto composto entre 16 e 20 linhas



Figura 88.

Folha-de-rosto da obra *Preparaçam spiritual de catholicos aa sanctissima communha do corpo & sangue de Nosso Senhor Iesu Christo*. Sem identificação da autoria. Impresso em Coimbra por João Barreira e João Álvares, 1549 [dim. real: ≈ 9 x 14 cm].

Rosto composto com mais de 21 linhas

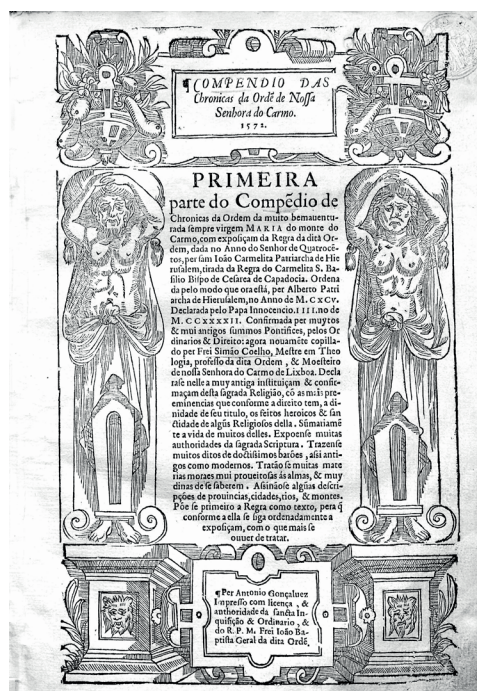


Figura 89.

Folha-de-rosto da obra *Compendio das chronicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo (...)* Autoria: Ordem dos Carmelitas Calçados. Impressa em Lisboa por António Gonçalves em 1752 [dim. real: ≈ 18,5 x 27 cm]. No rosto: portada ornamentada de cariátides, frutos e folhagens [dim. real: ≈ 15 x 25 cm].

## CONCLUSÃO

A interpretação dos elementos visuais que empreendemos deu acesso ao conhecimento encerrado na sala dos reservados da BPMP, conhecimento esse que sustenta integralmente o presente capítulo. O processo de leitura, eminentemente exploratório, abrange o âmago da discussão a que nos propusemos pela apreciação dos componentes das folhas de rosto quinhentistas.

Debruçamo-nos sobre a tipologia dos caracteres, as suas múltiplas escalas, no corpo das letras e formato do texto. Confirmar a surpresa dessa mesma diversidade e a criatividade das soluções apresentadas pelos tipógrafos quinhentistas. O segundo elemento pertence ao universo imagético, nas histórias que narra visualmente, na forma como o seu traço se delineia ou na carga simbólica Jque apresentam.

Letras, palavras, grupos de texto e imagem formam elementos perfeitamente legíveis dentro do espaço (formato da folha), sendo ao mesmo tempo as figuras que se movem; o desenho e a distribuição dos caracteres e imagens. Esta abordagem foi direccionada para as questões de índole tipográfica.

Identificamos e agrupamos assim as folhas de rosto através dos seus pontos fulcrais, categorizando-os de uma forma capaz de traçar um perfil das suas características gráficas. Este processo passa pelo estabelecimento de relações não apenas entre o enquadramento e o suporte mas também entre este e qualquer elemento gráfico adicional nele representado. Estamos perante uma área visual delimitada, resultado de um espaço integrado por estes elementos.

Subjacente ao estudo que empreendemos na terceira parte está a percepção sobre a forma como os tipógrafos faziam vingar o seu ofício e as ilações sobre o seu *modus vivendi* e realidade profissional que se pautavam em absoluta submissão às limitações do seu tempo, no qual a abnegação representava uma significativa parcela no sucesso dos seus trabalhos e no serviço ao próximo prestado na divulgação cultural e literária. Não esqueçamos que os tipógrafos pensavam a impressão em todas as suas vertentes. As tarefas de composição era, por si só, um trabalho apreciável. Independentemente do conteúdo das obras, às quais davam acesso, as folhas de rosto foram um espelho da sensibilidade e consciência estéticas da época quinhentista.



## Bibliografia da Parte III

AICHER, Otl (2004) – *Typographie* (trad.castelhanoTipografia) Valencia: Campgràfic, 2004.

AIRES, Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva (2006) – *A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais: O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias entre o início da publicação e final do séc. XX: contributos para uma ferramenta operacional e analítica para a prática do design editorial*. (V.3) Porto: FBAUP, 2006. Dissertação de doutoramento em Design de Comunicação, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

ALVES, Ana Maria (1985) – *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. A procura de uma linguagem perdida*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

ANSELMO, António Joaquim (1926) – *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926.

ANSELMO, Artur (1997) – *Estudos de História do Livro*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

——— (2002) – *Livros e Mentalidades*. Lisboa, Guimarães Editores, 2002.

——— (1992) – *O livreiro Luís Rodrigues*. Cadernos BAD. Lisboa: Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas. Nº 1 (1992).

——— (1987) – *Os primeiros impressores que trabalharam em Portugal*. Revista da Biblioteca Nacional. Lisboa: Biblioteca Nacional. S. 2, vol. 2, (1987)

——— (1981) – *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

ARAÚJO, Norberto de; MENDES, Artur Pereira (1914) – *Aspetos da tipografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1914.

AZEVEDO, Pedro de (1913) - *O processo inquisitorial do impressor alemão Blávio*. Boletim da segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa. Coimbra: Imprensa da Universidade. vol. Vii, fasc. 1 (1913), pp. 71-88

BAINES, Phil e HASLAM, Andrew (2002) – *Type & Typography*. London: Laurence King Publishing, 2002.

BARTRAM, Alan (2001) – *Five hundred years of book design*, London: The British Library, 2001.

BERGER, John (2005) – *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

BRINGHURST, Robert (2005) – *Elementos do estilo tipográfico – versão3.0*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BURKE, Peter (1999) – *O Renascimento Italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CANAVEIRA, Rui (1994) – *História das artes gráficas, vol. I: Dos primórdios a 1820*. Lisboa, Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel, 1994.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1988) – *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1989

COSTA, Joan, *La Esquemática* (1998) – *Visualizar la Informacion*, Barcelona: Paidós, 1998.

CURTO, Diogo Ramada et al. (2003) – *Bibliografia da história do livro em Portugal. Séculos XV a XIX*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 2003.

CHAVES, Luís (1927) – *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.

CHARTIER, Roger (1998) – *As utilizações do objecto impresso*. Algés: Difel, 1998.

DIAS, João José Alves (1998) – *Nova forma da transmissão do «verbo» – A Imprensa*. In Serrão, Joel; Marques, A. H. de Oliveira (dir.) – *Nova História de Portugal. vol. V – Portugal do Renascimento à crise dinástica*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

- (1994) – *Iniciação à Bibliofilia*, Lisboa, Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994.
- (1995) – *No Quinto Centenário da Vita Christi, Os primeiros impressos alemães em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional (1995).
- DESLANDES, Venâncio (1998) – *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII, reprod. em fac-símile*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- DONDIS, Donis A. (1992) – *La Sintaxis de la Imagen, Introducción*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- FILHO, João Gomes (2000) – *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.
- FERGUSON, George (1982) – *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford : The Oxford University Press, 1982.
- FERRARI, Enrique Lafuete (1941) – *Iconografia Lusitana*. Madrid: Junta de Iconografia Naciona, 1941.
- FRANCASTEL, Pierre (1993) – *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1993.
- JORGE, Alice; GABRIEL, Maria (2000) – *Técnicas da Gravura Artística*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- JURY, David (2006) – *O que é a tipografia?*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.
- GILL, Eric (2003) – *Ensaio sobre tipografia*. Coimbra: Almedina, 2003.
- HELLER, Steven (2004) – *The Education of a Typography*. New York: Allworth Press, 2004.
- HOCHULI, Jost (1996) – *Designing books: practice and theory*. London: Hyphen Press, 1996.
- LAWSON, Alexander (2005) – *Anatomy of a Typeface*. Boston: David R. Godine, 2005.
- LUPTON, Ellen (2004) – *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- LUPTON, Ellen; Miller, Abbott (1999) – *Design Writing Research – Writing on Graphic Design*. London: Phaidon.
- MACEDO, Jorge Borges de (1979) – *Livros Impressos em Portugal no séc. XVI. Interesse e formas de Mentalidade*, in Id, *Os Lusíadas e a História*, Ed. Verbo, Lisboa, 1979.
- MADAHIL, António Gomes da Rocha (1954) – *Novos Testemunhos da Actividade Tipográfica de Lisboa no Século Quinze*. Lisboa: in Revista Municipal, 1954.
- D. MANUEL II (1929) – *Livros Antigos Portugueses / 1489–1600/ da Biblioteca de sua Magestade Fidelíssima descrita por S.M.D. Manuel II, (em três volumes /I/1489–1539 (II 1540–1569; III 1570–1600; e suplemento 1500–1507)*. Imprensa da Universidade de Cambridge : Maggs Bros, 1929.
- MARTINS, José V. de Pina (1969) – *O Livro português no reinado e D. Manuel I*, in *Panorama*. Lisboa, 4<sup>a</sup>. Série, n.º 32, Dez. 1969.
- (1972) – *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento: A Iconografia do Livro Impresso em Portugal no Tempo de Dürer*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. V. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- MATOS, Armando de (1940) – *Brasonário de Portugal*, 2 vols.Porto, Livro. Fernando Machado, 1940.
- MATOS, Armando de (1939) – *Evolução Histórica das Armas Nacionais Portuguesas*. Porto, Livr. Fernando Machado, 1939.
- MATOS, Armando de (1941) – *Manual de Heráldica Portuguesa*. Porto, Livr. Fernando Machado, 1941.
- McMURTRIE, Douglas C (1982) – *O livro : impresso e fabrico. 2ª ed* . Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

- MEGGS, Philip B. (1991) – *A History of Graphic Design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1991.
- (1992) – *Type & image : the language of graphic design*. New York : John Wiley & Sons, 1992.
- MELO, Arnaldo de Faria Ataíde (1923-1924) – *As portadas dos Lusíadas*. Anais das Bibliotecas e Arquivos. Lisboa: Biblioteca Nacional. H s., vol. IV, n.º 16 (1923), p. 249-250; vol. V, n.º 19-20, (1924).
- MENDES, Maria Valentina C. A. Sul (2007) – *O Emblema do Impressor Valentim Fernandes e Nicolau da Saxónia*. Lisboa, Revista da Biblioteca Nacional, 2007.
- MENDES, Maria Valentina C. A. Sul (1992) – *Nasce o Livro Impresso*. Lisboa, Tesouros da Biblioteca Nacional, Edições Inapa, 1992.
- MORISON, Stanley (1998) – *Letter Forms. Typographic and Scriptorial: Two essays on their classification, history and bibliography*. Vancouver: Hartkey & Marks, 1998.
- NORTON, Manuel Artur (2002) – *A heráldica em Portugal: raízes simbologias e expressões histórico-culturais*. Braga: Edição do Autor, 2002. Dissertação de doutoramento em História, apresentada à Universidade do Minho.
- NORONHA, Tito de (1874) – *A Imprensa Portuguesa durante o Século XVI*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.
- PACHECO, José (2005) – *O Typographo na Contemporaneidade do Designer*. Lisboa: 2005. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- PEDRO (Filho), Manuel (1964) – *Estudos sobre técnica de composição tipográfica*. Porto, Oficinas gráficas da Escola, de Artes Decorativas Soares dos Reis, 1964.
- PEREIRA, João Figueiredo (2006) – *O valor do livro antigo em Portugal*. Lisboa: Suporgest, 2006.
- PIRES, A.G. (1972) – *Anatomia tipológica: a classificação estilística dos caracteres*. Prelo. Lisboa: Imprensa Nacional. vol.1, n.º3, 1972.
- RANGEL, João Adriano Fernandes (2009) – *A Imagem documental na construção de uma memória cultural futura*. Porto: FBAUP, 2009. Dissertação de doutoramento em Design de Comunicação, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
- SILVA, Inocência Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1923.
- SILVIA, Leite (2005) – *A Arte do Manuelino como Percurso Simbólico*. Casal de Cambra, Edições Caleidoscópio, 2005.
- TUFTE, Edward R. (1997) – *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Connecticut: Graphics Press, 1997.
- TWYMAN, Michael (1986) – *Articulating Graphic Language: A Historical Perspective*. In Merald E. Wroldstad and Dennis F. Fischer (Eds.). *Toward a New Understanding of Literacy*. New York: Praeger Publishers, 1986.
- UPDIKE, Daniel B. (1980) – *Printing Types: Their History, Forms and Use*. New York: Dover, 1980.
- WÖRRINGER, Wilhlem (1957) – *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

## PARTE IV

# RESULTADOS





## INTRODUÇÃO

Na sequência da análise e interpretação dos elementos gráficos, presentes nas folhas de rosto da era quinhentista, procedemos de imediato à contagem e agrupamento tipológico dos elementos, com vista a aferir a frequência de ocorrência de cada tipologia. Uma vez inseridos numa base de dados (ficheiro SPSSv.18) é efetuada análise estatística descritiva aplicando as seguintes técnicas (Malhotra, 2006): análise univariada – trata-se de frequências, ou a proporção de cada atributo expresso numa base percentual – e análise bivariada – ou elaboração de tabelas de contingência, que confrontam atributos de duas variáveis.

A estatística Chi-quadrado permite verificar se existe ou não associação entre duas variáveis, ou seja, entre variáveis categóricas independentes (por exemplo: frequência das narrativas visuais) e as duas variáveis categóricas dependentes (exemplo acruzamento das narrativas visuais com elementos textuais). Este teste não informa sobre a força de associação entre as variáveis, mas indica até que ponto se pode confiar na existência de uma relação de dependência entre elas. O teste do Chi-quadrado, ou Pearson, pressupõe a formulação de duas hipóteses: a hipótese nula (H0), que estabelece a independência entre as variáveis, e a hipótese alternativa (H1), que refere uma relação de dependência entre essas duas variáveis (Pestana e Gageiro, 2005).

Será, porém, de permissão ao cruzamento do produto da contagem que chegaremos a aferir um universo de relações explicável e interpretável. O caudal informativo recolhido na observação exaustiva do acervo da BPMP foi compilado em submissão a critérios previamente descritos. Afigurou-se essencial, ao processo, o software por meio do qual a inserção de dados se torna manejável, na medida em que é este que permite a construção de gráficos e tabelas de ocorrência e, substancialmente mais relevante, o cruzamento entre dados de idêntica ponderação.

Apenas o tratamento sequencial destes dados, suportados em configurações gráficas, nos permite uma leitura clarividente e uma interpretação eficaz e objetiva da diversidade gráfica presente nas folhas de rosto do século XVI. É na relação entre as soluções e no seu entrecruzamento que identificaremos as soluções mais relevantes e traçaremos a vereda que nos conduz ao mais largo entendimento da realidade quinhentista.

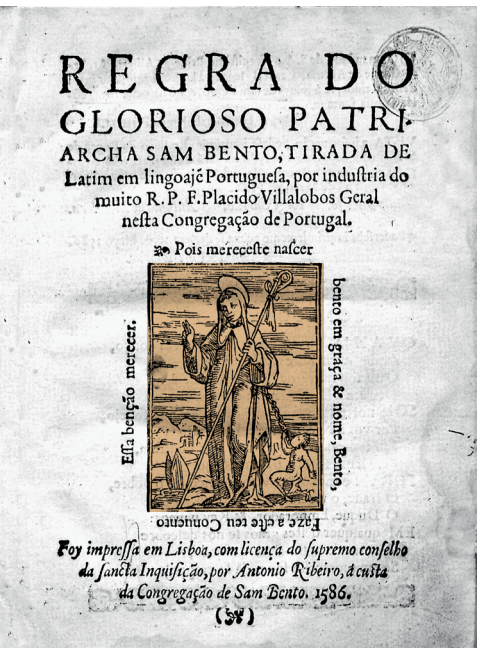
Convém ainda explicar que a definição das categorias que foram usadas na codificação dos elementos gráficos das folhas de rosto respeitaram as três condições de validação da análise de conteúdo (Rose, 2012): a mutuamente exclusiva – são homogêneas internamente e heterogêneas externamente; exaustiva – abrange todas as possibilidades; relevância – permite três condições de análise de conteúdo: são mutuamente exclusivas, porque são homogêneas internamente e heterogêneas externamente; exaustivas, porque abrangem todas as possibilidades e a relevância, que envolve classificar tudo o que é significativo em termos de grafismo.

## 9. FREQUÊNCIA DE UTILIZAÇÃO DOS ELEMENTOS GRÁFICOS

### 9.1. Frequência temática da Narrativas Visuais

O gráfico 6 mostra a ocorrência de narrativas visuais, em submissão aos critérios previamente estabelecidos, configuradores das temáticas predominantes nas folhas de rosto de quinhentos. Assim, apuramos que a maior percentagem de narrativas visuais corresponde ao critério *imagens religiosas*, que abrange 17% dos rostos analisados e à figuração do *poder real*, com 15%. Segue-se o *brasão eclesiástico e nobiliário*, com uma ocorrência de 13%, e a *portada arquitetural*, que equivale a 11% do universo analisado. A *folha totalmente gravada e/ou o rosto com cartelas e vinhetas decorativas* está presente em 10% dos casos, sendo de igual valor o *monograma IHS*. O critério que inventaria *várias temáticas* regista-se em 7% das obras observadas e, por fim, os *símbolos tipográficos* só aparecem em 4% dos rostos. Salientamos ainda a percentagem de folhas de rosto onde não figura qualquer ilustração, registados sob o critério *rostos sem imagens* e que abrangem 13% do acervo analisado.

Imagem religiosa



[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 18 cm]

Figuração do poder real



[dim. real da folha de rosto: ≈ 19 x 27 cm]

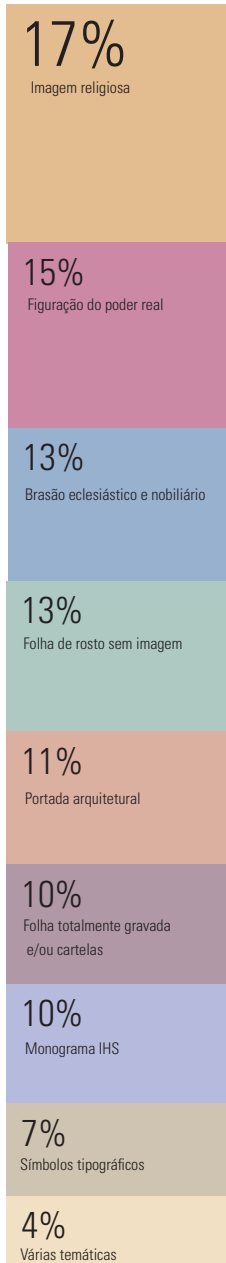


Gráfico 6.  
Frequências temática das narrativas visuais.



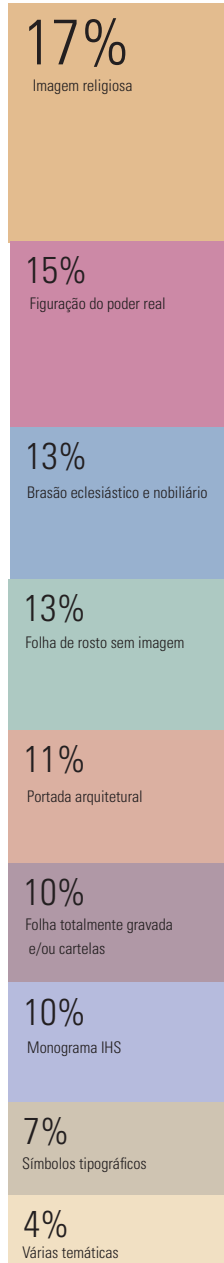
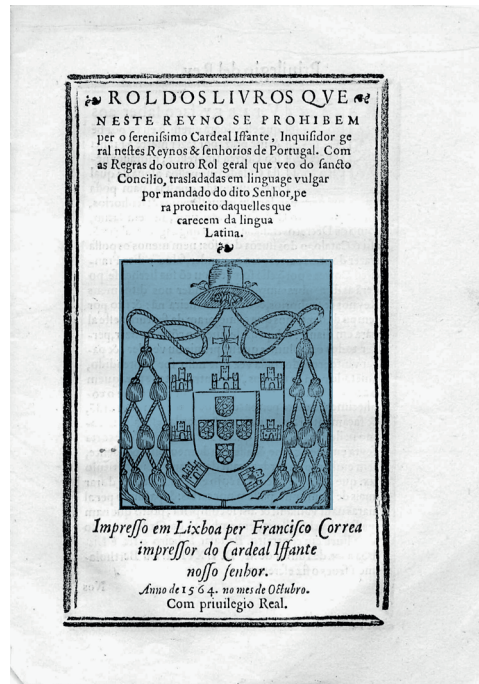


Gráfico 6.  
Continuação

Brasão eclesiástico e nobiliário



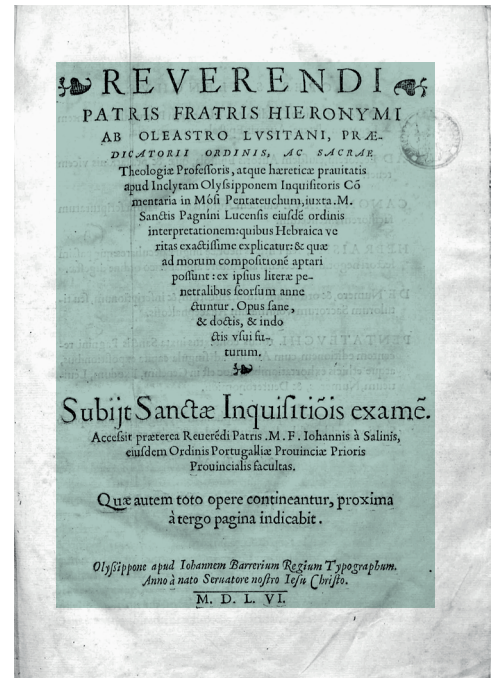
[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 19 cm]

Portada arquitetural



[dim. real da folha de rosto: ≈ 19 x 27 cm]

Folha de rosto sem imagem



[dim. real da folha de rosto: ≈ 19 x 27 cm]

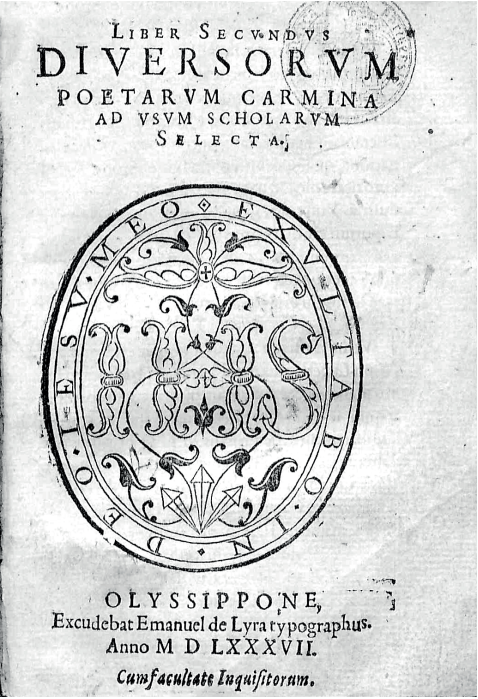
Folha totalmente gravada e/ou cartelas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 12,5 x 16,5 cm]

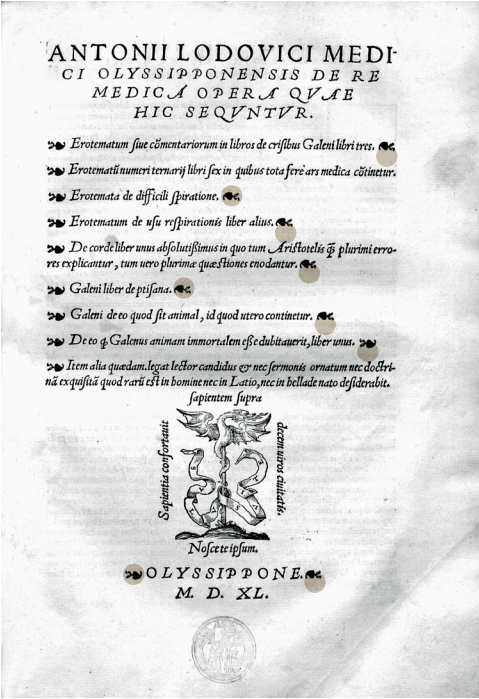


Monograma IHS



[dim. real da folha de rosto: ≈ 9 x 13 cm]

Símbolos tipográficos



[dim. real da folha de rosto: ≈ 18 x 27 cm]

Várias temáticas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 8 x 12 cm]

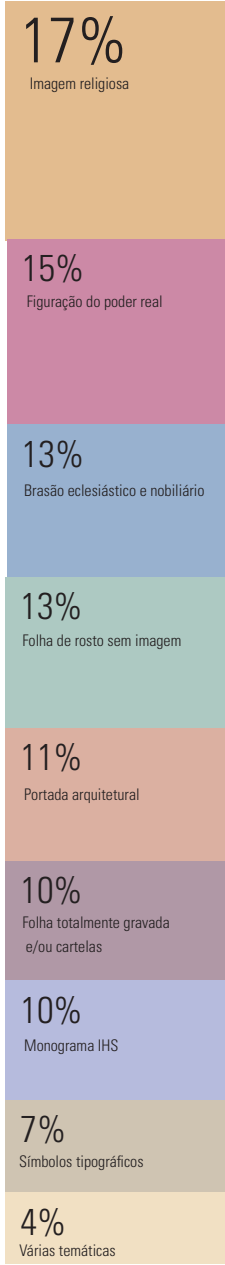


Gráfico 6.  
Continuação.

## 9.2. Frequência no enquadramento do texto e imagem

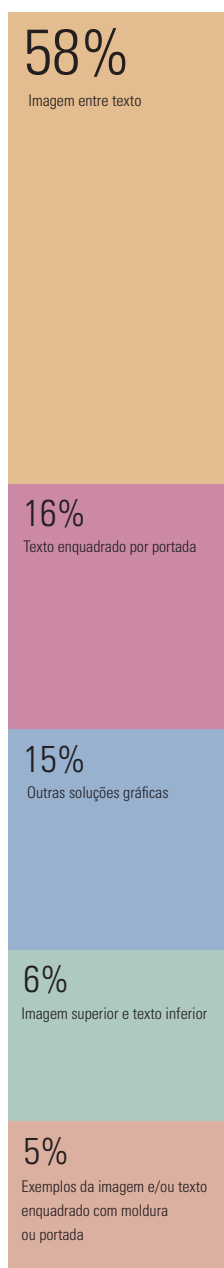


Gráfico 7.  
Frequência no enquadramento  
do texto e imagem.

Para aferir a frequência com que figuram soluções tipográficas nas quais texto e imagem são aferidos e enquadrados de diferentes formas, elaboramos o gráfico 7. Do todo observado, mais de metade, 58%, encontra-se estampado com *imagens entre o texto*. Quanto ao *texto enquadrado por portada* há 16% de ocorrências, logo seguida por *outras soluções gráficas*, ou seja, 15%. Em 6% dos rostos a composição exhibe *imagem superior e texto inferior*. Há apenas 5% de folhas de rosto, a percentagem menor do gráfico, onde há *imagem e/ou o texto enquadrado com moldura*.

Imagem entre texto



[dim. real da folha de rosto: ≈ 19 x 27 cm]

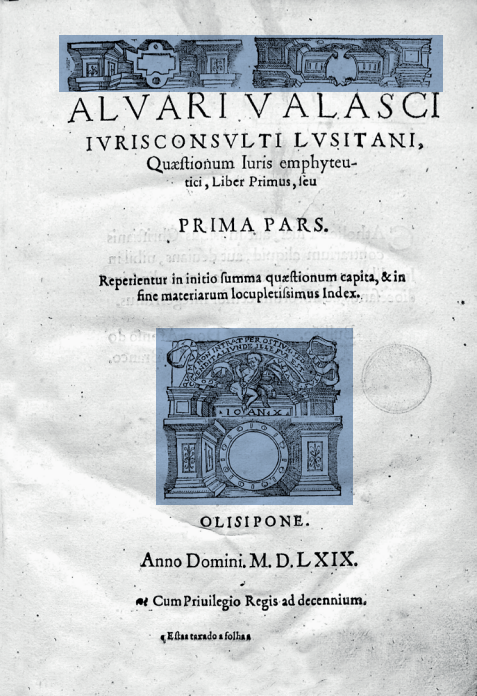
Texto enquadrado por portada



[dim. real da folha de rosto: ≈ 19 x 28 cm]



Outras soluções gráficas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 17,5 x 26 cm]

Imagem superior e texto inferior



[dim. real da folha de rosto: ≈ 9 x 13 cm]

58%

Imagem entre texto

16%

Texto enquadrado por portada

15%

Outras soluções gráficas

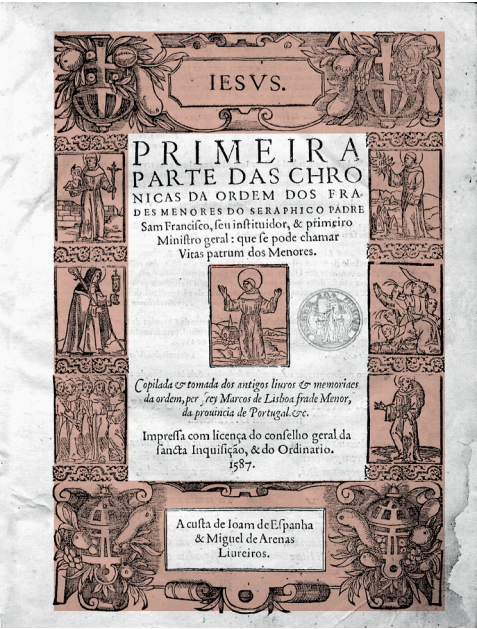
6%

Imagem superior e texto inferior

5%

Exemplos da imagem e/ou texto enquadrado com moldura ou portada

Exemplos da imagem e/ou texto enquadrado com moldura ou portada



[dim. real da folha de rosto: ≈ 19 x 27 cm]



[dim. real da folha de rosto: ≈ 9 x 15 cm]

Gráfico 7.  
Continuação



### 9.3. Frequência do alinhamento do texto

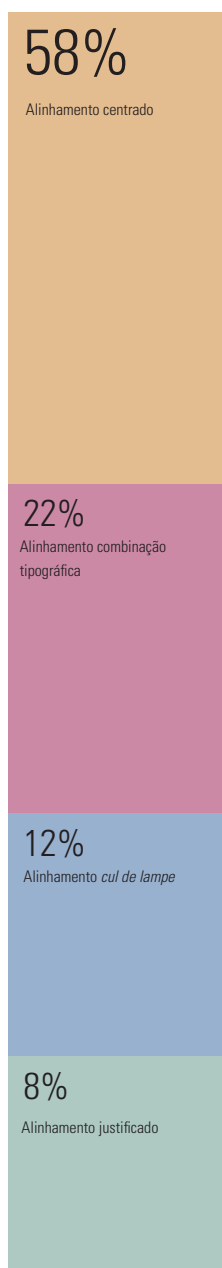
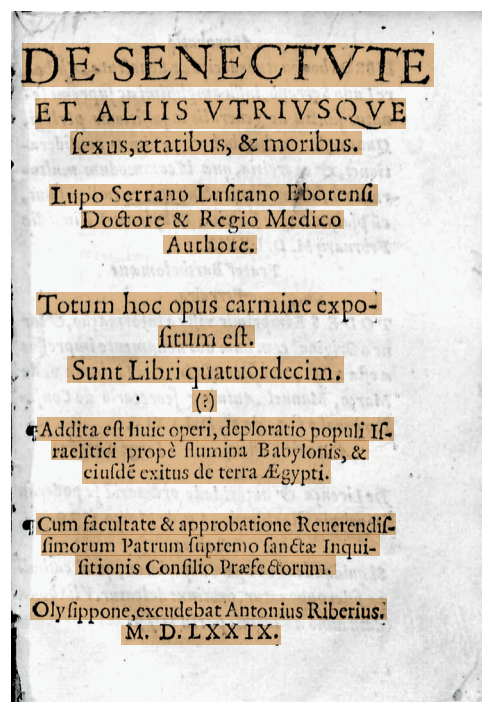


Gráfico 8.  
Frequência do alinhamento do texto.

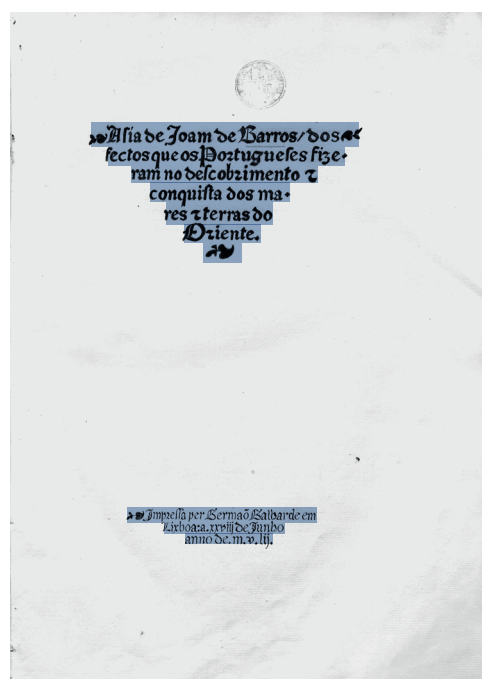
O tipo de alinhamento de texto também foi contabilizado no gráfico 8. É clarividente que a maior parte das folhas de rosto, mais precisamente 58%, exibem o texto *centrado*. Menos de um quarto das portadas quinhentistas foram impressas com alinhamento do texto *combinação tipográfica*, ou seja, 22%. Com alinhamento *cul de lampe* há 12% dos rostos e, com *justificado*, apenas 8%.

Alinhamento centrado



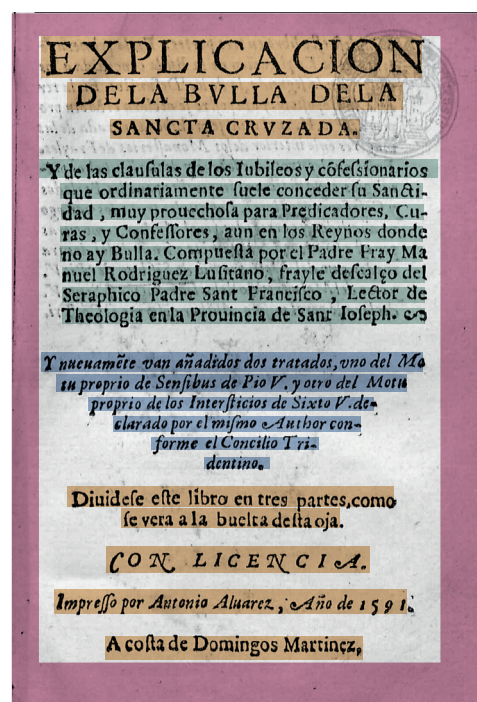
[dim. real da folha de rosto: = 9 x 14 cm]

Alinhamento cul de lampe



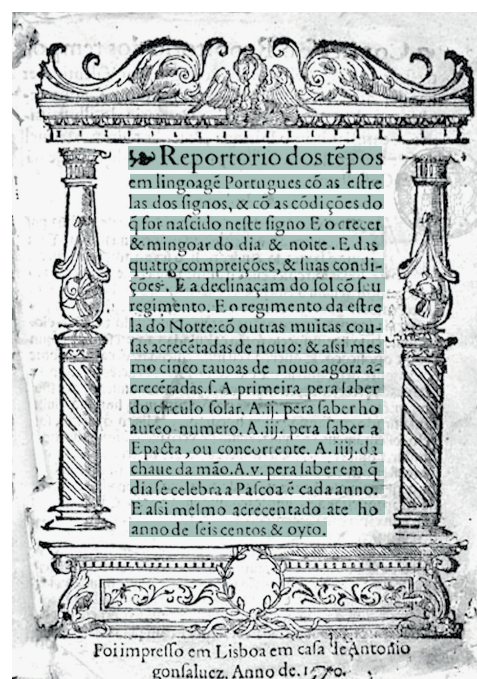
[dim. real da folha de rosto: = 25 x 31 cm]

Alinhamento combinação tipográfica



[dim. real da folha de rosto: = 9,5 x 15 cm]

Alinhamento justificado



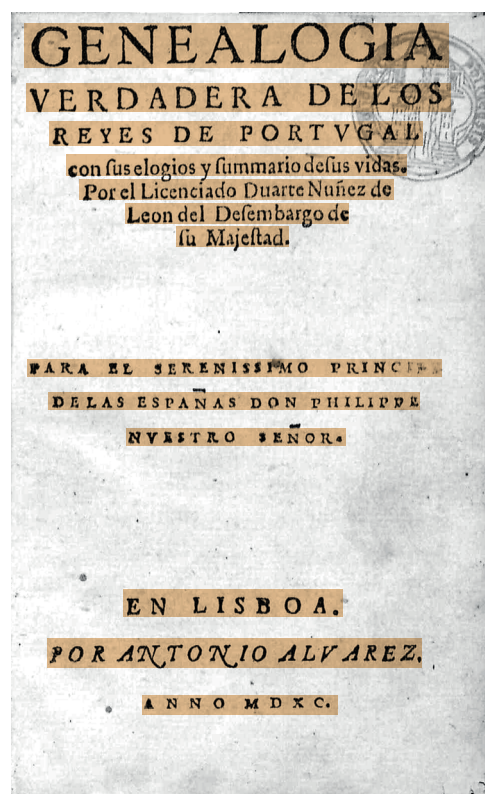
[dim. real da folha de rosto: = 13,5 x 19 cm]



## 9.4. Frequência do número de linhas do texto

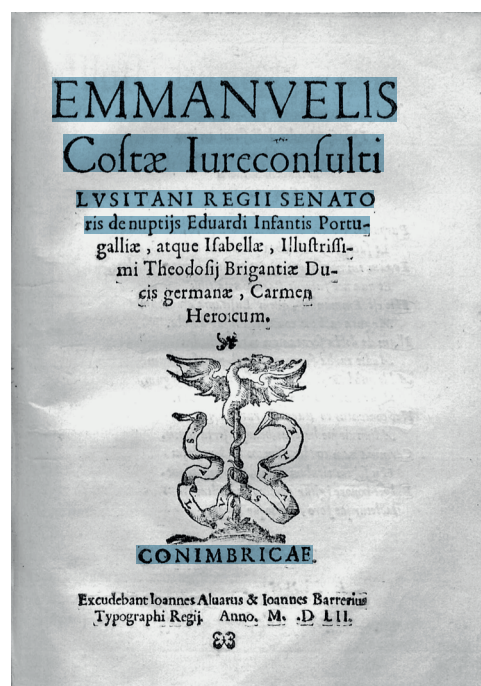
No que diz respeito à quantidade de linhas ocupadas pelo texto observemos o gráfico 9, que aponta entre 10 e 15 linhas de texto a solução mais frequente nas folhas de rosto, mais precisamente 40%. Em 25% dos rostos, os textos possuem entre 4 e 9 linhas e em 23%, entre 16 e 20 linhas. Poucos textos possuem mais de 21 linhas e, menos ainda, os textos que ocupam menos de 3 linhas, cerca de 4%.

Texto composto entre 10 a 15 linhas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 9 x 14 cm]

Texto composto entre 4 a 9 linhas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 18 cm]

40%

Texto composto entre 10 a 15 linhas

25%

Texto composto entre 4 a 9 linhas

23%

Texto composto entre 16 a 20 linhas

8%

Texto composto com mais de 21 linhas

4%

Texto composto com menos de 3 linhas

Gráfico 9.  
Frequência do alinhamento  
do texto

## RESULTADOS

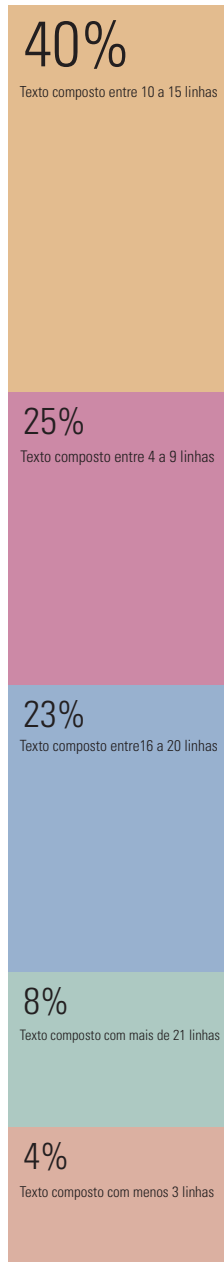
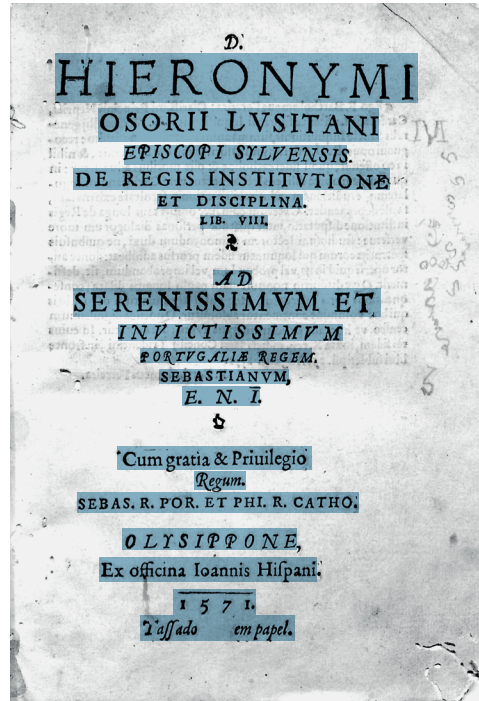


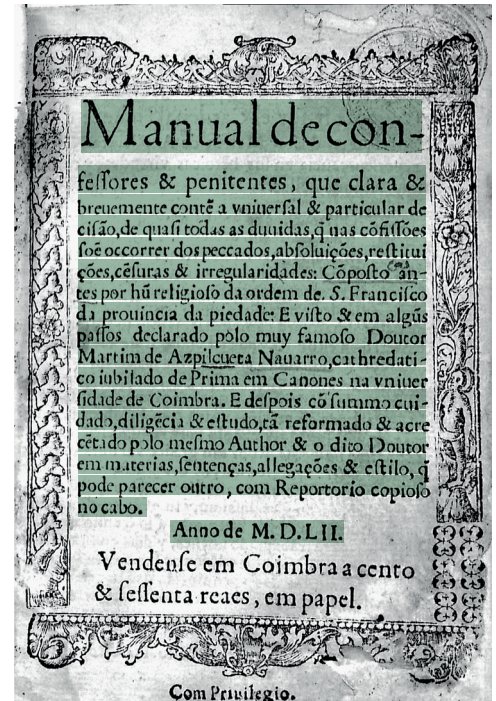
Gráfico 9.  
Continuação

Texto composto entre 16 a 20 linhas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 14 x 20 cm]

Texto composto com mais de 21 linhas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 19 cm]

Texto composto com menos 3 linhas

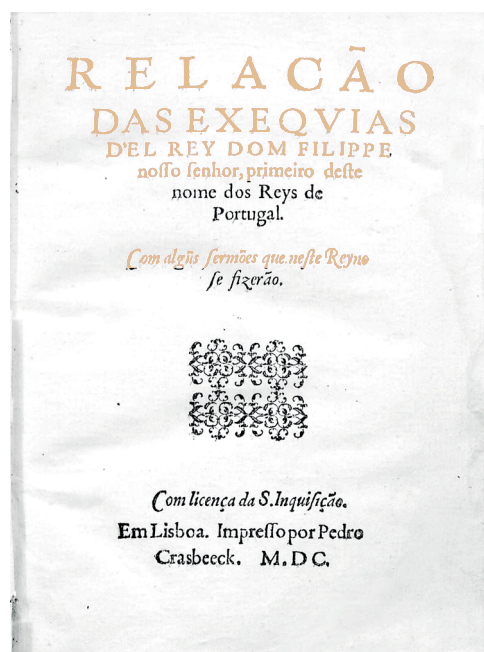


[dim. real da folha de rosto: ≈ 9 x 15 cm]

## 9.5. Frequência do corpo dos caracteres

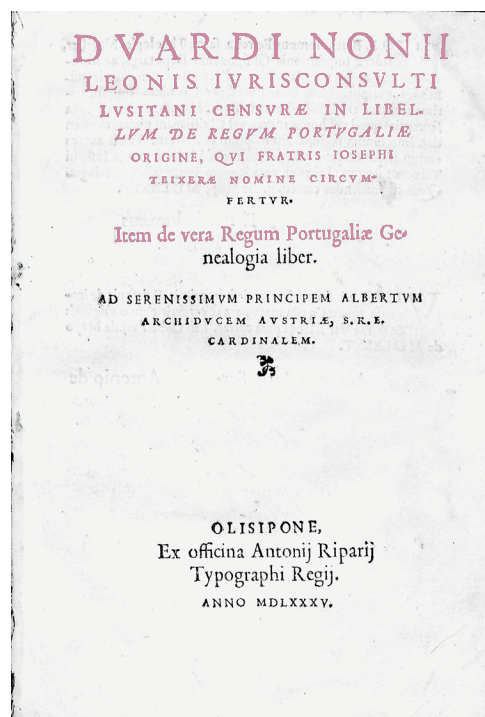
No gráfico 10 contabilizamos a predominância de corpos dos caracteres usados nos rostos examinados. Concluímos, pela observação do gráfico, que 40% das folhas de rosto exibem entre 4 e 5 diferentes corpos de letras. Há 19% que utilizam, entre 6 e 7 corpos e há 15% das folhas que recorrem a 3 corpos diferentes ou, até, entre 1 e 2 corpos. Quanto ao uso de mais de 8 corpos de caracteres, ocorre apenas em 11% dos casos.

4 a 5 corpos



[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 16 cm]

6 a 7 corpos



[dim. real da folha de rosto: ≈ 14 x 18 cm]

40%

4 a 5 corpos

19%

6 a 7 corpos

15%

3 corpos

15%

1 a 2 corpos

11%

Igual ou mais de 8 corpos

Gráfico 10.  
Frequência do alinhamento  
do texto.



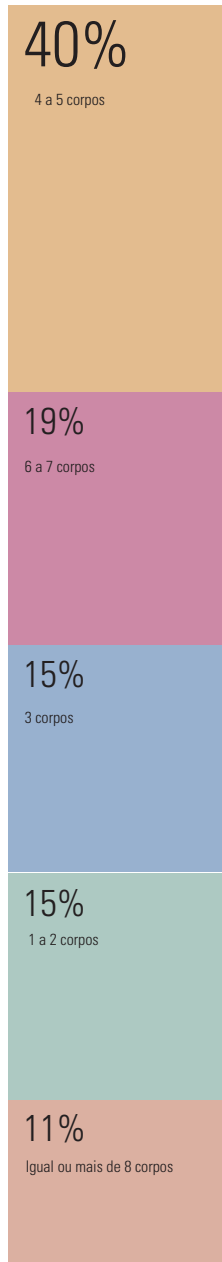
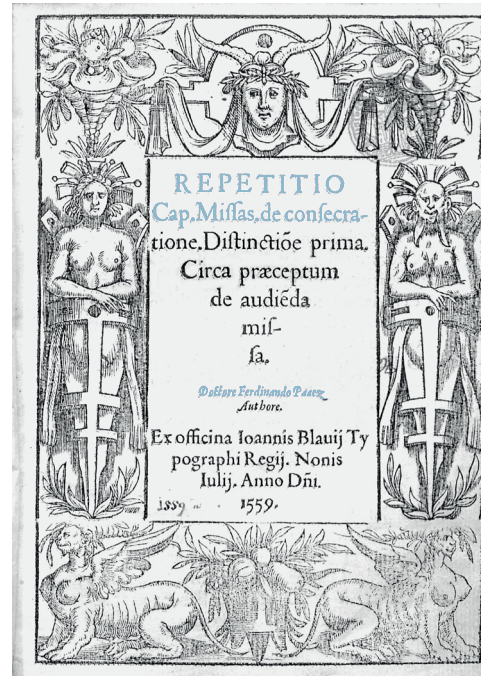


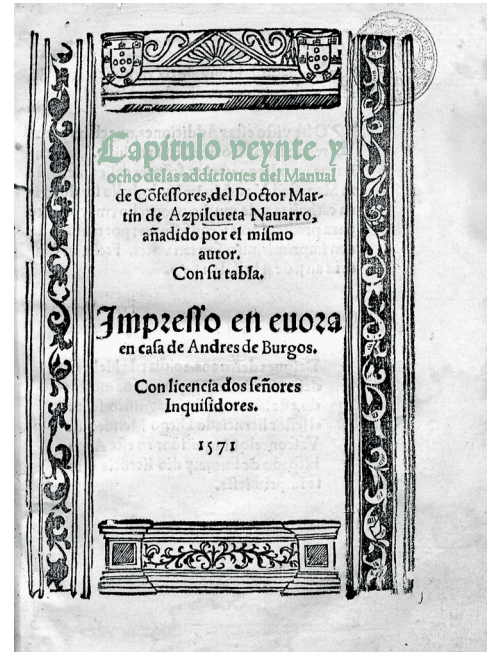
Gráfico 10.  
Continuação.

3 corpos



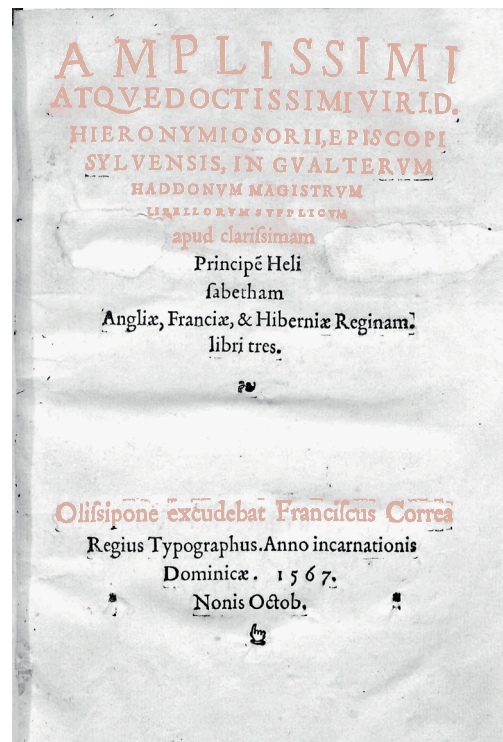
[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 19 cm]

1 a 2 corpos



[dim. real da folha de rosto: ≈ 11 x 16 cm]

Igual ou mais de 8 corpos



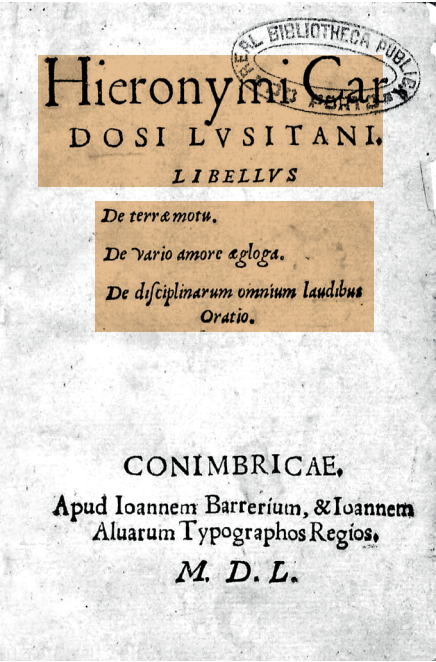
[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 19 cm]



9.6. Frequência da tipologia dos caracteres

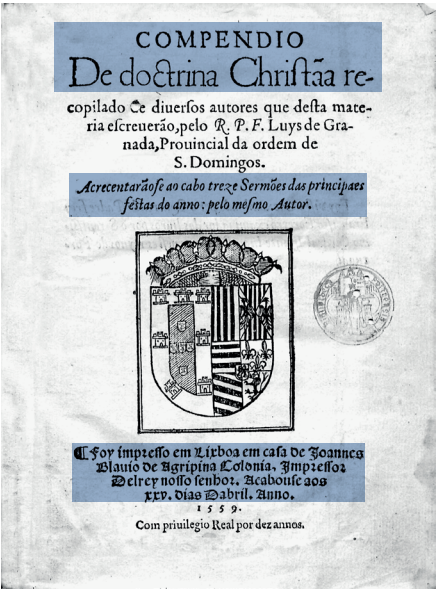
A tipologia romano e itálico foi predominantemente usada nas folhas de rosto quinhentistas, especificamente em 60% das folhas de rosto observadas, conforme mostra o gráfico 11. Há, porém, 29% das folhas impressas com recurso exclusivo a caracteres romanos. Do universo observado, há 11% que foram dados aos prelos com caracteres combinação tipográfica, isto é, combinação de várias tipologias.

Romano & Itálico



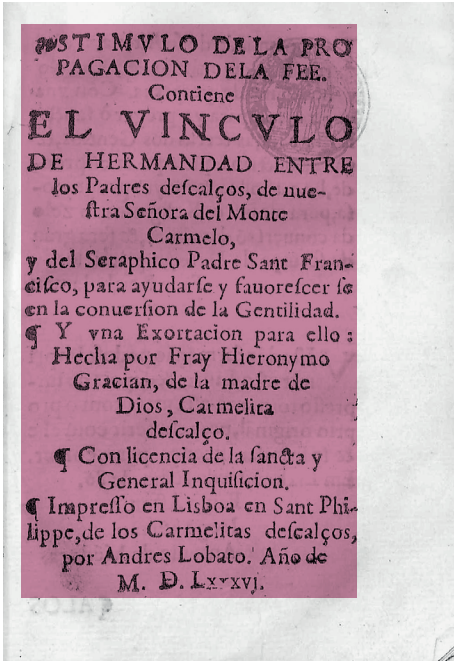
[dim. real da folha de rosto: = 9 x 13,5 cm]

Combinação tipográfica



[dim. real da folha de rosto: = 13,5 x 19 cm]

Romano



[dim. real da folha de rosto: = 9 x 13,5 cm]

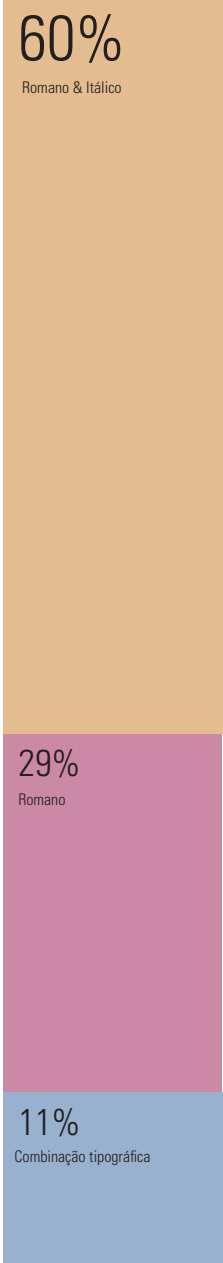


Gráfico 11. Frequência da tipologia dos caracteres.

## 9.7. Frequência da área temática das obras

53%

Religião

40%

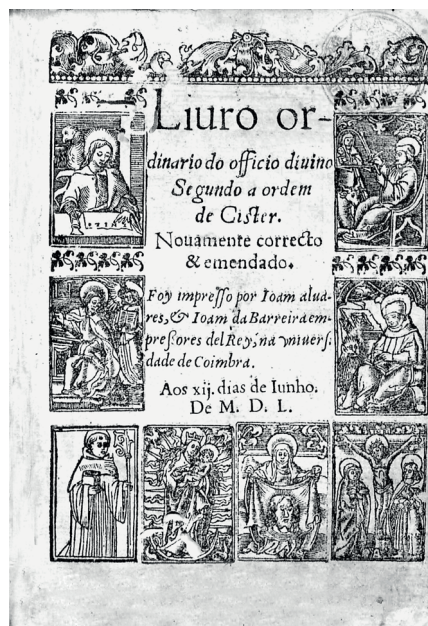
Ciências Sociais e Humanas

7%

Ciências Exatas

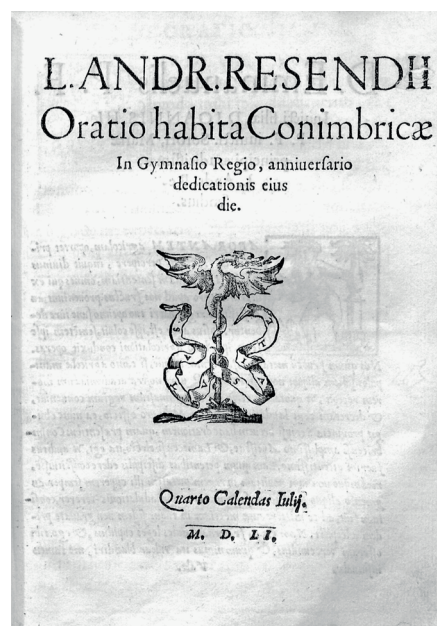
Na época em análise, a produção tipográfica lusíada consumava uma predominante militância pelas obras de cariz religioso, é o que mostra o gráfico 12. Se bem que exercida devido a uma margem de tolerância estreita e precária, certo é que a aparelho ideológico católico achava-se presente em 53% das folhas de rosto observadas. Títulos de ciências sociais e humanas figuravam, por sua vez, em 40% das obras cujas portadas analisámos. Quanto às ciências exatas, tinham dedicadas apenas 7% das obras.

Religião



[dim. real da folha de rosto: ≈ 9,5 x 14,5 cm]

Ciências Sociais e Humanas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 18 cm]

Ciências Exatas



[dim. real da folha de rosto: ≈ 13 x 16 cm]

Gráfico 12.  
Frequência da área temática das obras.

## 9.8. Frequência das épocas de impressão

O gráfico 13 subdivide o século XVI em seis momentos e regista a frequência de impressão em cada um. O primeiro dado que avulta da observação do gráfico é a ocorrência, em cada uma das décadas pertencentes à segunda metade do século, isoladamente, de tantas obras impressas quantas as produzidas durante toda a primeira metade do século. Assim, 21 % das obras observadas foram dadas à impressão na derradeira década de quinhentos (1591–1600). Bem mais do que em 50 anos de impressão, entre 1500 e 1550, durante os quais foram impressos 14% dos rostos observados. Nas 4 décadas que mediarão o fim da primeira metade e a última década do século XVI, as percentagens registam-se especificamente em 16% (1551–1560), 18% (1561–1570), 15% (1571–1580) e 16% (1581–1590).

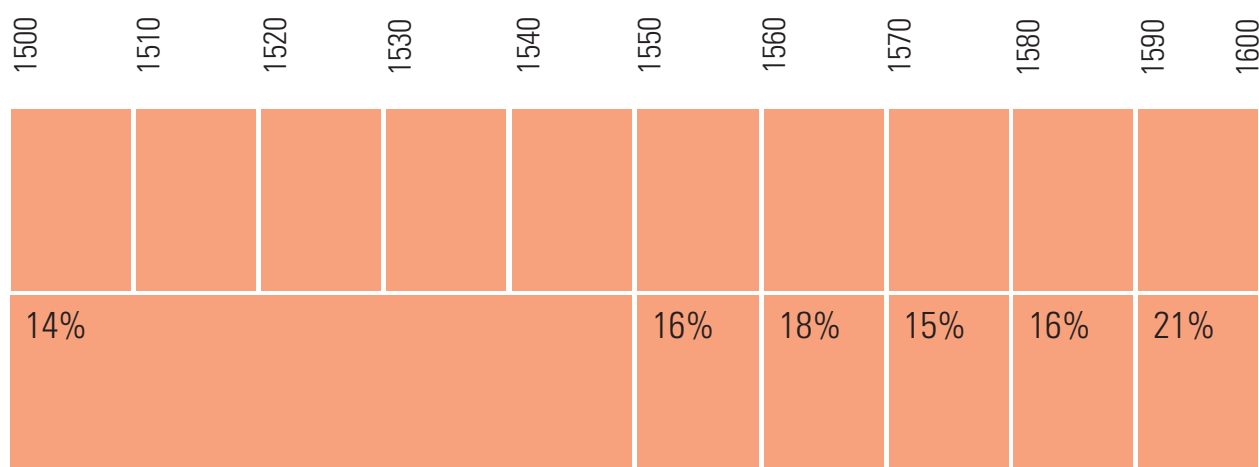
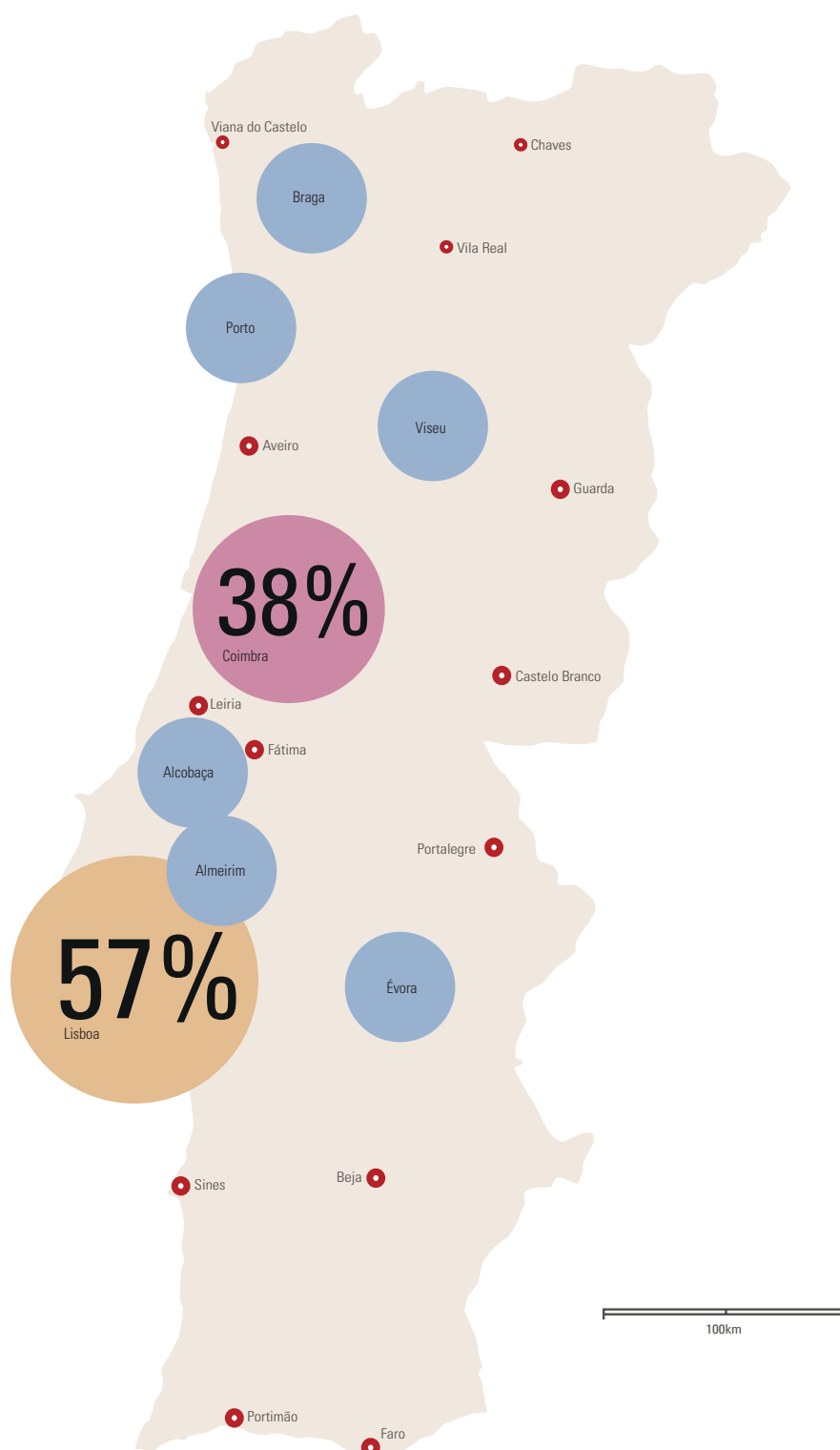


Gráfico 13.  
Frequência das épocas de  
impressão.

### 9.9. Frequência dos locais das oficinas tipográficas

A maior parte das oficinas tipográficas situavam-se em Lisboa, conforme mostra o mapa 1. Em Coimbra instalara-se, também, parte considerável das tipografias, ou seja, 38%. Os restantes 7% de oficinas que imprimiram as obras notadas, encontravam-se dispersos por um pequeno conjunto de cidades secundárias.



Mapa 1.  
Percentagem de obras  
impressas por local de oficina  
tipográfica.



## 10. CRUZAMENTO DE DADOS

A observação *tout court* dos gráficos complementa-se com a interceção dos resultados alcançados, entre si, como forma única de entregar o estudo a ilações mais aturadas e a um cotejo mais perspicaz com o fim de retratar a existência tipográfica quinhentista, no que toca às folhas de rosto.

Cruzamos inicialmente os dados obtidos quanto aos **carateres tipográficos com composição textual** da seguinte forma: **alinhamento do texto** cruzado com **tipologia dos carateres**; **número de linhas de texto** cruzado com **tipologia dos carateres**; **alinhamento do texto** cruzado com o **corpo dos carateres** e o **alinhamento de texto** cruzado com **enquadramento do texto e imagem**.

Segue-se o **cruzamento das variáveis imagética com textual**, com os dados originados em **narrativa visual cruzada com alinhamento do texto**; **narrativa visual cruzada com enquadramento do texto e imagem** e **narrativa visual cruzada com corpo dos carateres**.

Relativamente ao cruzamento dos **elementos gráficos com área temática**, entrecruzam-se: **narrativa visual** com área temática; **enquadramento do texto e/ou imagem** com área temática; **alinhamento do texto** com área temática.

O cruzamento de **elementos gráficos** e década de impressão, entrecruzam: **narrativa visual** com época de impressão e **tipologia dos carateres** com **década de impressão**.

## 10.1. Cruzamento da variável imagética com elementos gráficos textuais

N (302)

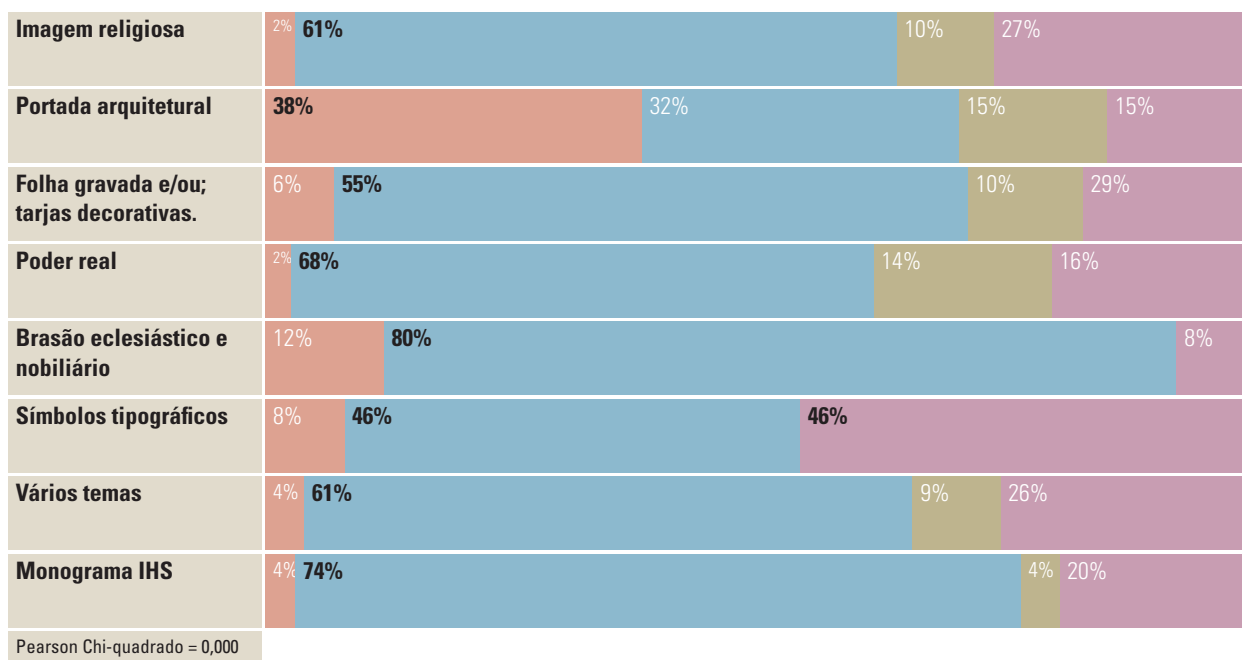
*Cul de lampe* | Centrado | Justificado | Alternado

Tabela 1.

A tabela 1 representa graficamente um cruzamento das narrativas visuais com o alinhamento de texto.

Nas **imagens religiosas** o alinhamento “*cul de lampe*” assinala uma frequência de 2%, o texto centrado de 61 %, o texto “justificado” 10% no texto “alternado” e 27%.

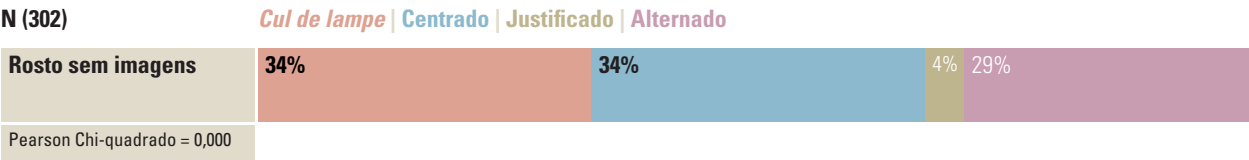
Na figuração da **portada arquitetural** o formato “*cul de lampe*” assinala uma frequência de 38%, o texto “centrado” 32%, e o alinhamento “justificado” e “alternado” 15%. Na folha totalmente **gravada e/ou decorada com cartelas** o formato “*cul de lampe*” regista uma utilização de 6%, o “texto centrado” 55%, o alinhamento “justificado” 10% e “alternado” 29%.

Na representação do **poder real** o formato “*cul de lampe*” assinala uma frequência de 2%, o texto “centrado” 68%, o alinhamento “justificado” 14% e “alternado” 16%. Na figuração do **brasão eclesiástico e/ou nobiliário** o formato “*cul de lampe*” assinala uma incidência de 12%, o “texto centrado” 80%, e o alinhamento e “alternado” 8% e o “centrado” e “justificado” 46%.

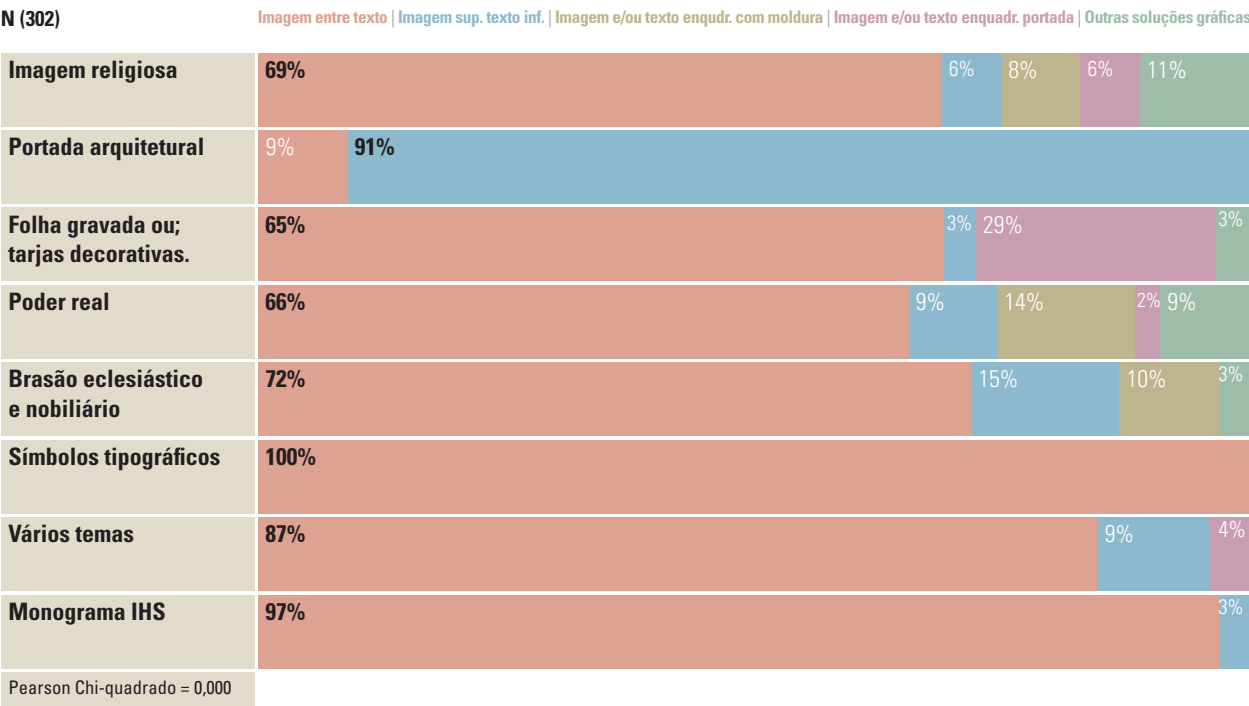
Na narrativa visual representativa de **vários temas** o formato “*cul de lampe*” assinala uma frequência de 4%, o texto “centrado” 61%, o alinhamento “justificado” 9% e o texto “alternado” 26%. No **monograma IHS** o formato “*cul de lampe*” tem uma incidência de 4%, o texto “centrado” 74%, o alinhamento “justificado” 4% e o texto “alternado” 20%.

O “alinhamento centrado” surge dominante em todas as narrativas visuais exceto na representação da **portada arquitetural** e **símbolos tipográficos**. Sobre o “alinhamento centrado e justificado”, ambos aparecem com a mesma presença nos **símbolos tipográficos**. Enquanto que o alinhamento “cul de lampe”apresenta uma maior frequência quando utilizado com a **portada arquitetural**.

Tabela 1a.  
Narrativa visual cruzada com alinhamento do texto.



No **rosto sem imagens** o formato “cul de lampe” e “centrado” assinalam uma frequência de 34%, o texto o alinhamento justificado 9% e o texto alternado 26%.



Se, conforme apresentamos na tabela 2, cruzarmos as narrativas visuais com o enquadramento de texto e imagem, obtemos os seguintes resultados:

Tabela 2  
Narrativa visual cruzada com enquadramento do texto e imagem

Nas **imagens religiosas** o enquadramento “imagem entre texto” assinala uma frequência de 69%, a “imagem superior e texto inferior” 6%, a “imagem e/ou texto enquadrado com moldura” 8%, o “texto e ou/imagem enquadrado por portada” 6% e “outras soluções gráficas” 11%.

Na **portada arquitetural** o enquadramento “imagem entre texto” assinala uma frequência de 9%, a “imagem superior e texto inferior” regista uma incidência de 91%.

Na **folha gravada ou composta com cartelas** o enquadramento “imagem entre texto” assinala uma frequência de 65%, a “imagem superior e texto inferior” 3%, o “texto e ou/imagem enquadrado por portada” 29% e “outras soluções gráficas” regista uma incidência de 3%.

Na representação do **poder real** o enquadramento “imagem entre texto” assinala uma frequência de 66%, a “imagem superior e texto inferior” 9%, a “imagem e/ou texto enquadrado com moldura” 14%, o “texto e ou/imagem enquadrado por portada” 2% e “outras soluções gráficas” apresentam uma frequência de 9%.

Na figuração do **brasão eclesiástico e/ou nobiliário o enquadramento** “imagem entre texto” assinala uma frequência de 72%, a “imagem superior e texto inferior” 15%, a “imagem e/ou texto enquadrado com moldura” 10% e “outras soluções gráficas” apresenta o valor 3%.

Nos **símbolos tipográficos** o enquadramento “imagem entre texto” assinala uma frequência de 100%.

Na representação de **vários temas** o enquadramento “imagem entre texto” assinala uma presença de 87%, a “imagem superior e texto inferior” 9% e “imagem e/ou texto enquadrado por portada” regista o valor de 4%.

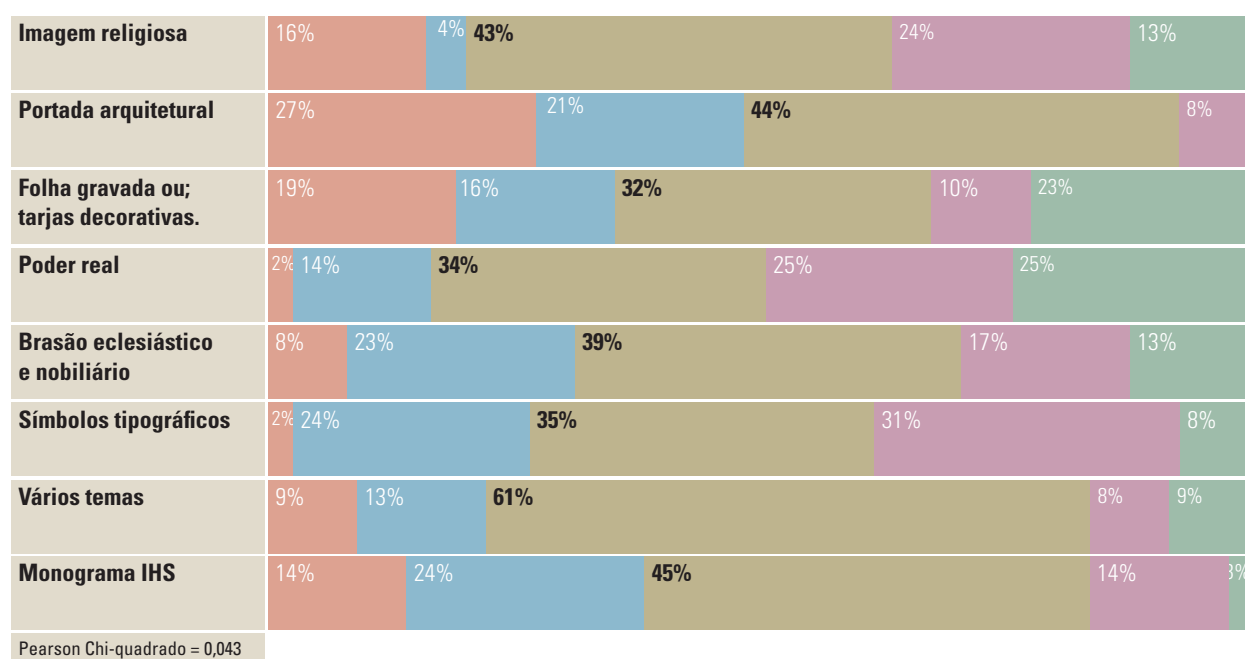
No **monograma IHS** o enquadramento “imagem entre texto” assinala uma presença de 97% e a “imagem superior e texto inferior” apresenta o valor 3%.

A “imagem entre texto” surge predominante nas narrativas visuais com a exceção da **portada arquitetural**, sendo, no entanto, a “imagem superior e texto inferior” a que prevalece nas respectivas portadas.



N (302)

1 a 2 corpos | 3 corpos | 4 a 5 corpos | 6 a 7 corpos | mais de 8 corpos



O tratamento da tabela 3 recai sobre o cruzamento de frequência narrativas com os corpo dos caracteres. Em **imagens religiosas**, as folhas de rosto com o corpo entre “1 a 2 corpos”, registam uma frequência de 16%. Com “menos de 3 corpos”, há 4%, entre “4 a 5 corpos” há 43%, entre “6 a 7 corpos”, 24% e mais de “8 corpos” uma presença 13%.

Na **portada arquitetural** as folhas de rosto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” registam 27%, com “3 corpos” 21%, entre “4 a 5 corpos” assinalam uma frequência de 44% e entre “6 a 7 corpos” apresentam uma frequência de 8%.

Na **folha gravada ou com cartelas** o texto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” registam 19%, com “3 corpos” apresentam uma incidência de 16%, entre “4 a 5 corpos” apresentam uma frequência de 32%, entre “6 a 7 corpos” o valor 10% e mais de “8 corpos” apresenta 23%.

Na narrativa visual **poder real** o texto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” registam 2%, com “3 corpos” apresentam uma incidência de 14%, entre “4 a 5 corpos” apresentam uma frequência de 34%, entre “6 a 7 corpos” de valor 25% e mais de “8 corpos” apresenta 25%.

Na figuração do **brasão eclesiástico e/ou nobiliário** as folhas de rosto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” registam 2%, com “3 corpos” 23%, entre “4 a 5 corpos” apresenta uma frequência de 39%, entre “6 a 7 corpos” o valor de 17% e mais de “8 corpos” a percentagem de 13%.

Tabela 3

Narrativa visual cruzada com corpo de caracteres.

Nos **símbolos tipográficos** as folhas de rosto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” regista 2%, com “3 corpos” o valor de 24%, entre “4 a 5 corpos” apresentam uma frequência de 35%, entre “6 a 7 corpos” 31% e mais de “8 corpos” uma incidência de 8%.

Na representação dos **vários temas** as folhas de rosto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” registam o valor de 9%, com “3 corpos” o valor de 13%, entre “4 a 5 corpos” apresentam uma frequência de 61%, entre “6 a 7 corpos” 8% e mais de “8 corpos” uma incidência de 9%.

No **monograma IHS** as folhas de rosto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” registam o valor de 14%, com “3 corpos” o valor de 24%, entre “4 a 5 corpos” apresentam uma frequência de 45%, entre “6 a 7 corpos” 14% e mais de “8 corpos” uma incidência de 7%.

O texto com “4 a 5 corpos” surge predominante quando cruzado com todas as narrativas visuais, destacando-se a frequência na representação dos **vários temas** seguindo-se o **monograma IHS**.

N (302)

1 a 2 corpos | 3 corpos | 4 a 5 corpos | 6 a 7 corpos | mais de 8 corpos

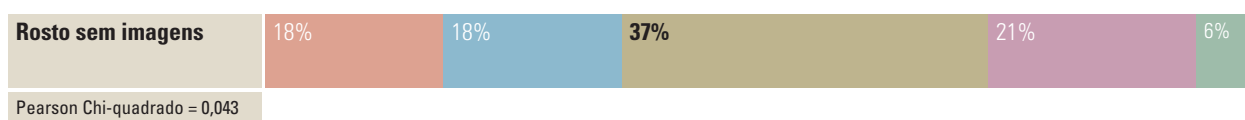


Tabela 3a

Rosto sem imagem cruzado com  
corpo de caracteres

No **rosto sem imagens** as folhas de rosto com o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” e “3 corpos” assinalam uma frequência de 18%, entre “4 a 5 corpos” registam 37% e entre “6 a 7 corpos” apresentam 21%, por último o texto com mais de “8 corpos” apresenta uma frequência de 6%.

## 10.2. Cruzamento de Carateres Tipográficos com Composição Textual

N (302)

Romano | Romano &amp; Itálico | Combinação Tipográfica

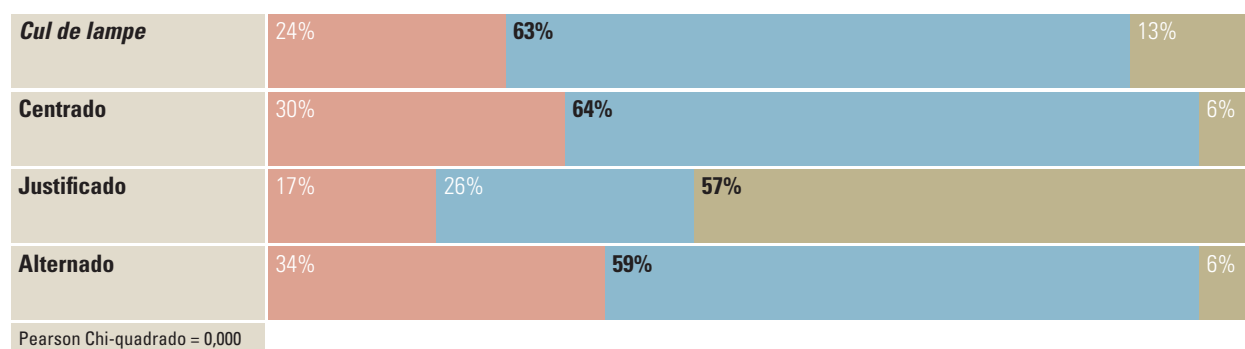


Tabela 4.

Alinhamento do texto cruzado com tipologia dos caracteres.

Como podemos verificar na tabela 4, no texto com alinhamento *cul de lampe* o carácter “romano” apresenta uma frequência de 24%, o “romano & itálico” 63% e o alinhamento “combinação tipográfica” assinala 13%. No alinhamento **centrado** o caractere uma presença de 30%, o “romano & itálico” apresenta 64% e “combinação tipográfica” 6%.

No **justificado** o “romano” apresenta 17%, o “romano & itálico” 26% e “combinação tipográfica” 57% e no alinhamento **alternado** regista uma frequência de 34%, “romano & itálico” 60% e “combinação tipográfica” 6%. O tipo de caracteres “romano & itálico” surge dominante no alinhamento do texto **alternado**.

N (302)

1 a 2 corpos | 3 corpos | 4 a 5 corpos | 6 a 7 corpos | mais de 8 corpos

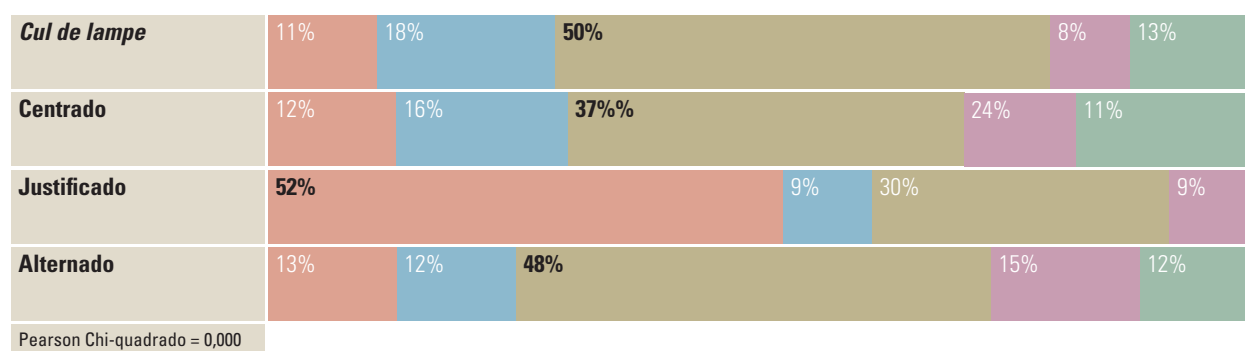


Tabela 5.

Alinhamento do texto cruzado com o corpo dos caracteres.

No texto com alinhamento *cul de lampe* o corpo da letra de “1 a 2 corpos” regista uma frequência de 11%, “3 corpos” 18%, entre “4 a 5 corpos” assinala uma presença de 50%, entre “6 a 7 corpos” o valor de 8% e mais de “8 corpos” 13%.

No alinhamento **centrado** o corpo de caracteres entre “1 a 2 corpos” assinala uma presença de 12%, “3 corpos” 16%, entre “4 a 5 corpos” regista uma frequência de 37%, entre “6 a 7 corpos” 24% e mais de “8 corpos” o valor de 11%. No texto **justificado** entre “1 a 2 corpos” assinala uma presença de 52%, “3 corpos” 9%, entre “4 a 5 corpos” regista uma frequência de 30%, entre “6 a 7 corpos” o valor de 9%.

No texto **alternado** entre “1 a 2 corpos” regista uma frequência de 13%, “3 corpos” 12%, entre “4 a 5 corpos” assinala uma presença de 48%, entre “6 a 7 corpos” o valor de 15% e mais de “corpos”, 12%.

O corpo de caracteres “4 a 5 corpos” surge dominante no alinhamento do texto **centrado** com exceção do texto justificado, onde a preponderante é o corpo de caracteres de “1 a 2 corpos”.

Na tabela 6, encontra-se representado o número de linhas do texto cruzado com a tipologia dos caracteres. No texto composto com **menos de 3 linhas** o caráter “romano” e o “romano & itálico” assinalam a mesma frequência de 25% e a composição “combinação tipográfica” 50%. No texto entre **4 a 9 linhas** o “romano” regista 39%, o “romano & itálico” 44% e o “combinação tipográfica” 17%. No texto entre **10 a 15 linhas** o “romano” regista 26%, o “romano & itálico” 69% e o “combinação tipográfica” 5%. No texto entre **16 a 20 linhas** o “romano” regista 20%, o “romano & itálico” 70% e o “combinação tipográfica” 10%. No texto entre **mais de 21 linhas** o “romano” regista 39%, o “romano & itálico” 57% e o “combinação tipográfica” 4%.

N (302)

Romano | Romano &amp; Itálico | Combinação Tipográfica

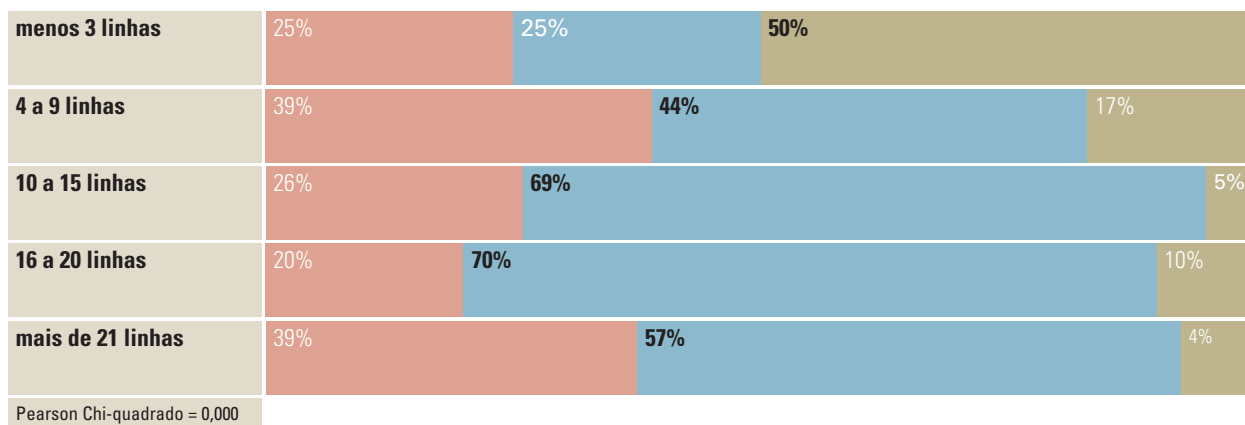


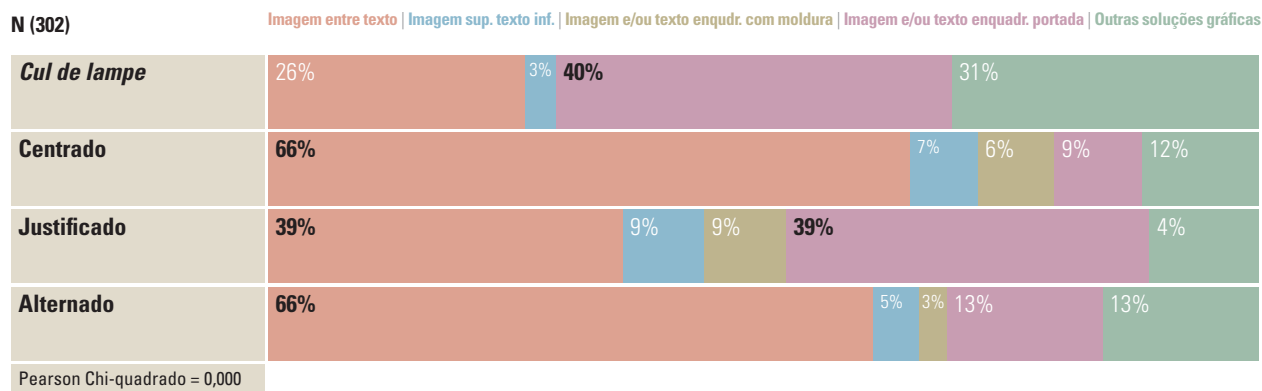
Tabela 6.

Número de linhas do texto cruzado com a tipologia dos caracteres.

Nas composições textuais entre **10 a 15 linhas** o caráter “romano” apresenta uma frequência de 26%, o “romano & itálico” 69% e o “combinação tipográfica” 5%. Nos textos entre **16 a 20 linhas** o “romano” apresenta 20%, o “romano & itálico” 70% e “combinação tipográfica” 10%. Nas composições com **mais de 21 linhas** o caráter “romano” apresenta 39%, o “romano & itálico” 57% e “combinação tipográfica” 4%.

O tipo de caracteres “romano & itálico” é predominante na mancha de texto, com exclusão do texto com **menos de 3 linhas** onde se destaca a composição de caracteres “combinação tipográfica”.





Na tabela 7 regista-se o cruzamento entre a frequência do enquadramento da imagem e/ou texto com a utilização do alinhamento do texto.

**Tabela 7.**  
Alinhamento do texto cruzado com enquadramento da imagem e/ou do texto.

No texto com alinhamento **cul de lampe** a “imagem entre o texto” regista uma frequência de 26%, a “imagem superior e texto inferior” apresenta 3%, a “imagem e/ou texto enquadrado com portada” apresenta o valor de 40%, as “outras soluções gráficas” ocorrem em 31%.

No alinhamento **centrado** a “imagem entre o texto” assinala 66%, a “imagem superior e texto inferior” apresenta 7%, a “imagem e/ou texto enquadrado com moldura” o valor de 6%, a “imagem e/ou texto enquadrada com portada” 9%, e as “outras soluções gráficas” apresenta-se uma presença de 12%.

No texto **justificado** a “imagem entre o texto” e a “imagem e/ou texto enquadrada com portada” registam uma frequência de 39%, a “imagem superior e texto inferior” e a “imagem e/ou texto enquadrado com moldura”, ambos, apresentam 9%, as “outras soluções gráficas” correspondem a 4%.

No texto **alternado** a “imagem entre o texto” ocorre 66%, a “imagem superior e texto inferior” apresenta 5%, a “imagem e/ou texto enquadrado com moldura” apresenta o valor de 3%, a “imagem e/ou texto enquadrada por portada” e outras “soluções gráficas” ocorrem uma presença de 13%.

A “imagem entre texto” é predominante no texto **centrado** e **alternado**, ambos os alinhamentos apresentam a mesma frequência. A “imagem entre o texto” e a “imagem e/ou texto enquadrado em portada” aparecem com a mesma presença no texto **justificado**. A “imagem e/ou texto enquadrado em portada” apresenta uma maior frequência quando utilizado no alinhamento **cul de lampe**.

### 10.3. Cruzamento de elementos gráficos com área temática

N (302)

1 a 2 corpos | 3 corpos | 4 a 5 corpos | 6 a 7 corpos | mais de 8 corpos

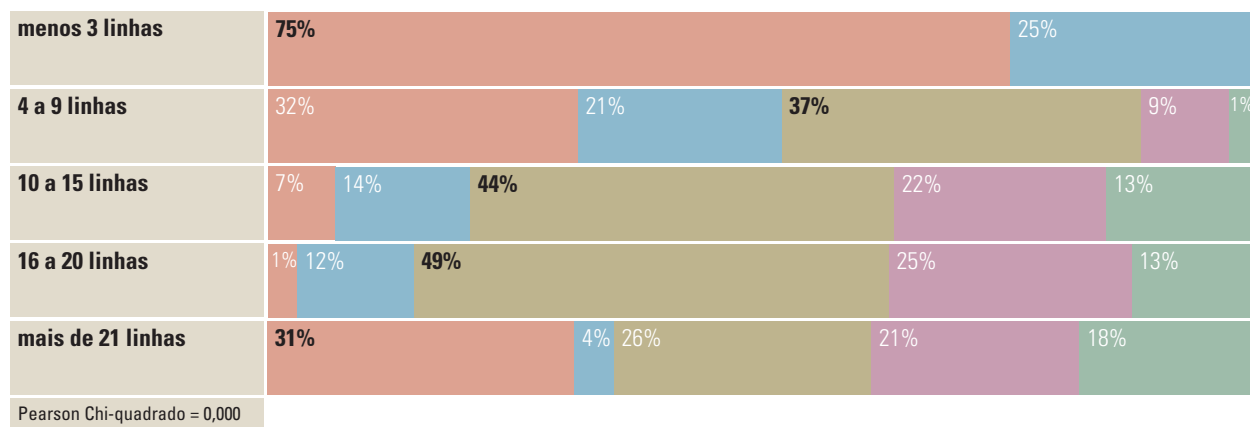


Tabela 8.

Número de linhas de texto cruzado com o corpo dos caracteres.

Na tabela 8 reconhece-se o cruzamento do número de linhas do texto com o corpo dos caracteres.

No texto composto com **menos de 3 linhas** a tipologia de entre “1 a 2 corpos” regista uma frequência de 75% e “menos 3 corpos” com 25%.

No texto entre **4 a 9 linhas** o tipo de caracteres entre “1 a 2 corpos” assinala 32%, com “menos de 3 corpos” apresenta uma incidência de 21%, entre “4 a 5 corpos” 37%, de “6 a 7 corpos” 9% e “mais de 8 corpos” 1%.

Nas composições textuais entre **10 a 15 linhas** o tipo de caracteres entre “1 a 2 corpos” inscreve 7%, com 3 corpos apresenta uma frequência de 14%, entre 4 a 5 corpos aponta 44%, de 6 a 7 corpos 22% e mais de 8 corpos 13%.

Nos textos entre **16 a 20 linhas** o tipo de caracteres entre “1 a 2 corpos” aponta 1%, com “3 corpos” assinala uma frequência de 12%, entre “4 a 5 corpos” aponta 49%, de “6 a 7 corpos” 25% e “mais de 8 corpos” 13%.

Nas composições com **mais de 21 linhas** o tipo de caracteres entre “1 a 2 corpos” inscreve 31%, com “3 corpos” apresenta uma frequência de 4%, entre “4 a 5 corpos” aponta 26%, de “6 a 7 corpos” 21% e “mais de 8 corpos” 18%.

O tipo de caracteres entre “1 e 2 corpos” surge predominante no texto com **menos de 3 linhas**. Seguindo-se o tipo de caracteres entre “4 a 5 corpos” que prevalece entre **4 a 9 linhas**, mas destacando-se com a mais elevada frequência entre as categorias **10 a 15 linhas** e **16 a 20 linhas**.



Na tabela 9 entrecruzam-se as narrativas visuais com as área temática das obras em análise. Nas **imagens religiosas** as obras referentes às “ciências sociais e humanas” e “ciências exatas” registam uma incidência de 6% e “religião” assinala 88%.

**Tabela 9.**  
Narrativa visual cruzada com  
área temática.

A **portada arquitetural** é usada pelas obras alusivas às “ciências sociais e humanas” com uma incidência de 44%, as “ciências exatas” 6% e “religião” assinala 50%.

Na **folha gravada ou com cartelas** as obras relativas às “ciências sociais e humanas” surgem com uma ocorrência de 48%, as “ciências exatas” 13% e a “religião” 39%.

No **poder real** as obras alusivas às “ciências sociais e humanas” apresentam uma ocorrência de 61%, as “ciências exatas” 14% e a “religião” 25%.

Na figuração do **brasão eclesiástico e/ou nobiliário** as obras alusivas às “ciências sociais e humanas” apresentam uma ocorrência de 39%, a percentagem de 61% surge associado à “religião”.

Nos **símbolos tipográficos** as obras respeitantes às “ciências sociais e humanas” e a “religião” apresentam-se em 46 % e as “ciências exatas” 8%.

Na representação da imagética de **vários temas** as obras alusivas às “ciências sociais e humanas” apresentam uma ocorrência de 77%, nas “ciências exatas” o valor de 6 % e 17% relativo à “religião”.

No **monograma IHS** as obras referentes às “ciências sociais e humanas” apresentam

uma incidência de 66%, as “ciências exatas” 10% e a “religião” assinala 24%.

Na representação **monograma IHS** as obras relativas às “ciências sociais e humanas” surgem dominantes seguindo-se a figuração do **poder real**. As obras alusivas à “religião” apresentam uma maior frequência nas narrativas visuais da categoria **imagens religiosas** seguindo-se a figuração do brasão eclesiástico e nobiliário.

N (302)

Ciências Sociais e Humanas | Ciências Exatas | Religião

Imagem entre texto	43%	6%	51%
Imagem sup. e texto inf.	44%	12%	44%
Imagem e/ou texto enquad. com moldura	14%	86%	
Texto e/ou imagem enquad. portada	50%	10%	40%
Outras soluções gráficas	30%	8%	66%
Pearson Chi-quadrado = 0,023			

Tabela 10.

Enquadramento do texto e/ou imagem cruzado com área temática.

A tabela 10 representa o cruzamento entre o enquadramento do texto e/ou imagem cruzada com área temática.

Na composição gráfica **imagem entre texto** regista um valor de 43% nas obras referentes “ciências sociais e humanas”, 6% nas “ciências exatas”, e 52 % na “religião”.

Na solução **imagem superior e texto inferior** apresenta a frequência de 44% nas obras de “ciências sociais” e “religião” e nas “ciências exatas” 12%.

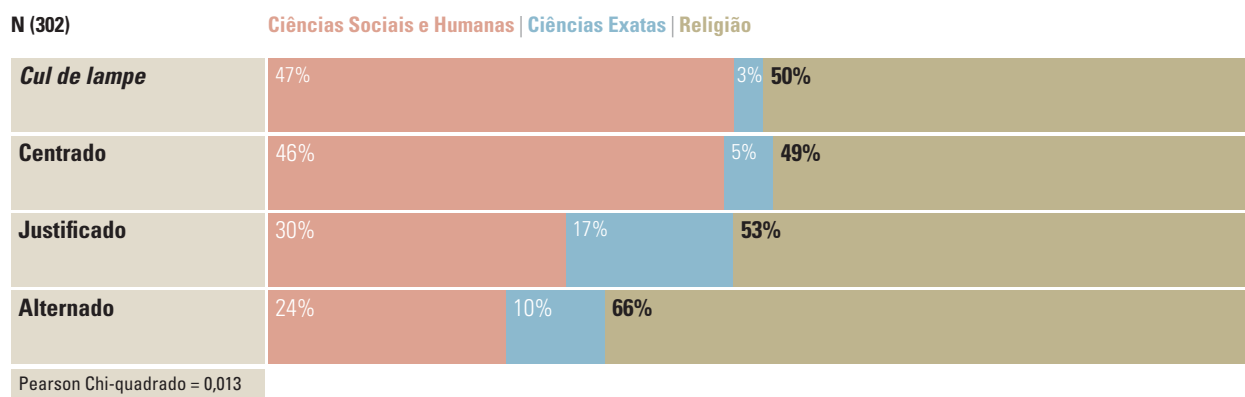
Na composição **imagem e/ou texto enquadrado com moldura** as “ciências exatas” apresentam o valor de 14% e 86% na “religião”.

O **texto e/ou imagem enquadrado por portada arquitetural** apresentam-se em 50% das folhas de rosto de obras alusivas às “ciências sociais e humanas”, 10 % nas “ciências exatas” e 40% na “religião”.

Nas **outras soluções gráficas** as “ciências sociais e humanas” registam o valor de 30% de presença, as “ciências exatas” 8% enquanto 66% são as obras sobre “religião”.

As folhas de rosto com **imagem e/ou texto enquadrada com moldura** são as mais usadas nas obras “religiosas”. O **texto e/ou imagem enquadrada com portada arquitetural** surge dominante nas obras relativas à “ciências sociais e humanas”.





**Tabela 11.**  
Alinhamento de texto cruzado  
com área temática.

Na tabela 11 cruzam-se o alinhamento de texto com área temática da obra. No texto com alinhamento ***cul de lampe*** a área temática “ciências sociais e humanas” apresentam valor de 47%, as “ciências exatas” uma incidência de 3% e a “religião” o valor de 50%.

No alinhamento **centrado**, a área temática “ciências sociais e humanas” regista uma frequência de 46%, as “ciências exatas” 5% e a “religião” uma incidência de 49%

No texto **justificado** a área temática “ciências sociais e humanas” apresenta uma incidência de 30%, as “ciências exatas” de 17% e a “religião” 53%.

No texto **alternado** a área temática “ciências sociais e humanas” regista o valor de 24%, as “ciências exatas” de 10% e a “religião” o valor de 66%.

As obras religiosas surgem dominantes nos vários formatos de texto, contudo predomina no alinhamento **alternado**.

## 10.4. Cruzamento de elementos gráficos e década de impressão

N (302)

1500-1550 | 1551-1560 | 1561-1570 | 1571-1580 | 1581-1590 | 1591-1600

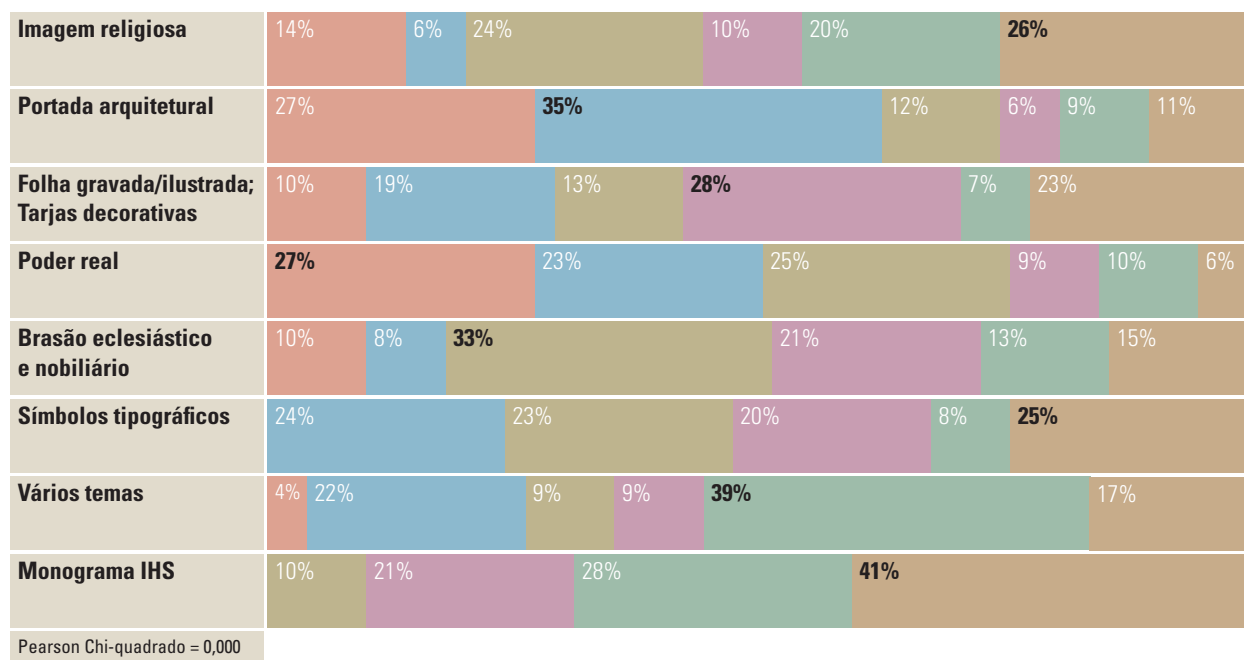


Tabela 12

Narrativa visual cruzado com a época de impressão.

A tabela 12 apresenta um cruzamento entre as narrativas visuais e a época de impressão.

As **imagens religiosas** impressas nas folhas de rosto no período de “1500–1550” registam um valor de 14%, na “década de 50” apresentam o valor de 6%, na “década de 60” inscrevem 24%, na “década de 70” registam 10%, 20% na “década de 80” e 26% na “década de 90”.

Na representação das **portadas arquiteturais** impressas nas folhas de rosto no período de “1500–1550” regista um valor de 27%, na “década de 50” apresentam o valor de 35%, na “década de 60” inscrevem 12%, na “década de 70” registam 6%, na “década de 80” apresentam 9% e 11% na “década de 90”.

Na folha **gravada ou decorada com cartelas** impressas nas folhas de rosto, no período de “1500–1550” registam um peso de 10%, na “década de 50” apresenta uma presença de 19%, na “década de 60” inscreve 13%, a “década de 70” regista 28%, na “década de 80” regista 7% e 23% na “década de 90”.

Na representação do **poder real** regista-se um peso de 27% nas folhas de rosto no período de “1500–1550”, na “década de 50” tem um uso de 23%, na “década de 60” inscreve 25%, na “década de 70” regista 9%, na “década de 80” apresenta o valor de 10% e 6% na “década de 90”.

Na figuração do **brasão eclesiástico e/ou nobiliário** impressas nas folhas de rosto no período de “1500–1550” registam um valor 10%, na “década de 50” apresentam uma ocorrência de 8%, a “década de 60” inscreve 33%, a “década de 70” regista 21% , na “década de 80” apresenta um valor de 13% e na “década de 90” regista uma incidência de 15% .

Nos **símbolos tipográficos** impressos nas folhas de rosto na “década de 50” registam um valor de 24%, na “década de 60” registam 23%, na “década de 70” o valor é 20%, na “década de 80” a frequência é de 8% e na “década de 90” o valor de 25%.

Na representação dos **vários temas** impressas nas folhas de rosto no período de “1500–1550” registam um valor de 4%, na “década de 50” o valor de 22%, a “década de 60” e “70” apresentam uma incidência de 9%, a década de 80 regista 30% e na década de 90 uma frequência de 17% .

Na representação do **monograma IHS** impressa nas folhas de rosto na “década de 60” regista-se um valor de 10%, na “década de 70” regista 21%, na “década de 80” apresenta uma incidência de 28% e na “década de 90” uma frequência de 41% .

Na “década de 90” surge dominante o **monograma IHS**. Na “década de 80” predomina a representação de vários temas e na “década de 60” prevalece a **portada arquitetural**. Na época entre 1500–1550 sobressai o **poder real**.

N (302)

1500-1550 | 1551-1560 | 1561-1570 | 1571-1580 | 1581-1590 | 1591-1600

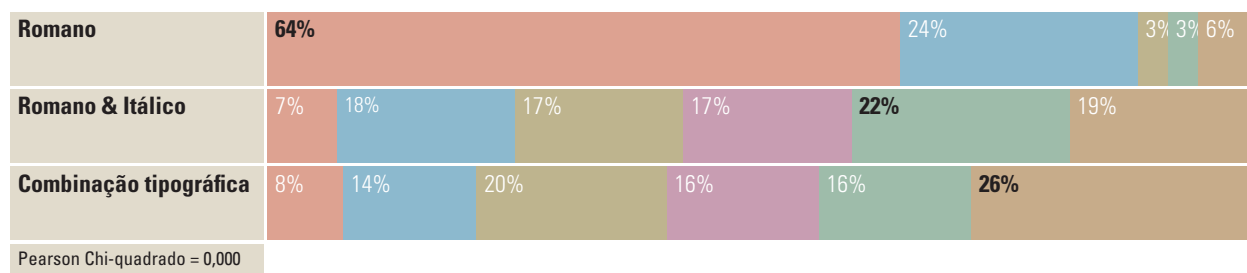


Tabela 13

Tipologia dos caracteres cruzado com década de impressão.

A tabela 13 apresenta um cruzamento entre as tipologias dos caracteres tipográficos e a época de impressão.

Nos caracteres **romanos** impressos nas folhas de rosto no período de “1500–1550” regista-se um peso de 64%, na “década de 50” apresenta-se uma ocorrência de 25%, a “década de 60” e “70” inscrevem o valor de 3%, e na “década de 90” uma frequência de 6%

Nos caracteres **romanos & itálicos** impressos nas folhas de rosto no período de “1500–1550” registam um peso de 27%, na “década de 50” apresenta o valor de 18 %, na “década de 60” e “70” inscrevem o valor de 17%, na “década de 80” registam 22%, e 19% na “década de 90”.

Nos caracteres **combinação tipográficas** impressos nas folhas de rosto no período de “1500–1550” regista-se uma presença de 8%, na “década de 50” uma incidência de 14 %, na “década de 60” inscreve-se o valor de 20%, na “década de 70” e “80” apresentam uma frequência de 16% e a “década de 90” valor de 26%.

Na época “1500–1550” surgem dominantes as obras impressas com caracteres **romanos**. Na década de 80 predomina o **romano & itálico** e na década de 90 prevalece a tipologia combinação tipográfica.



## 11. Resultado do Cruzamento de Dados

Na sequência do cruzamento dos vários elementos gráficos presentes nas folhas de rosto (Parte IV, pp. 202-217) descrevemos, na atual secção, as soluções predominantes praticadas pelos tipógrafos nas folhas de rosto quinhentistas. As conclusões derivadas do cruzamento de dados, que similarmente se convertem no resultado prático da presente tese, registam-se em forma de organigrama. Desta forma, havemos conjugada a possibilidade de interpretação dos conhecimentos adquiridos, não só entre a comunidade de designers, mas também pela comunidade em geral.

Gráfico 14.  
Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento das narrativas visuais com o alinhamento de texto.

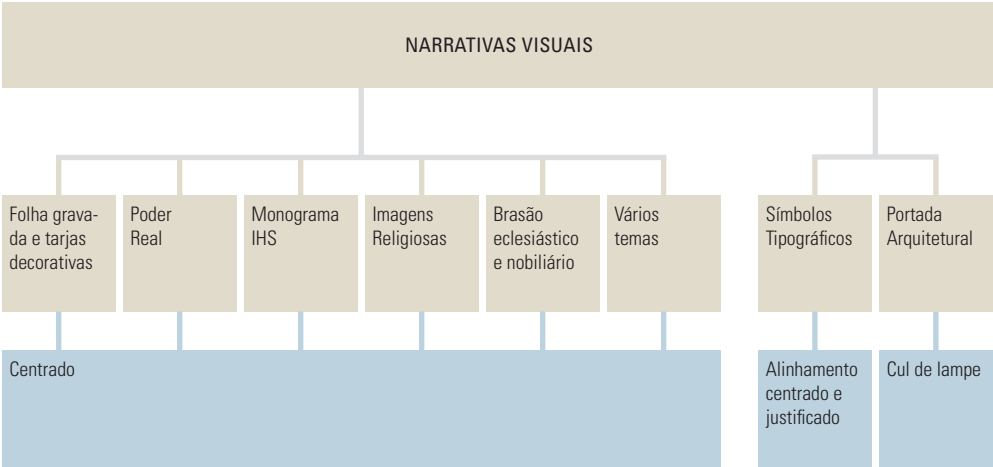


Gráfico 15.  
Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento das narrativas visuais com o enquadramento do texto.

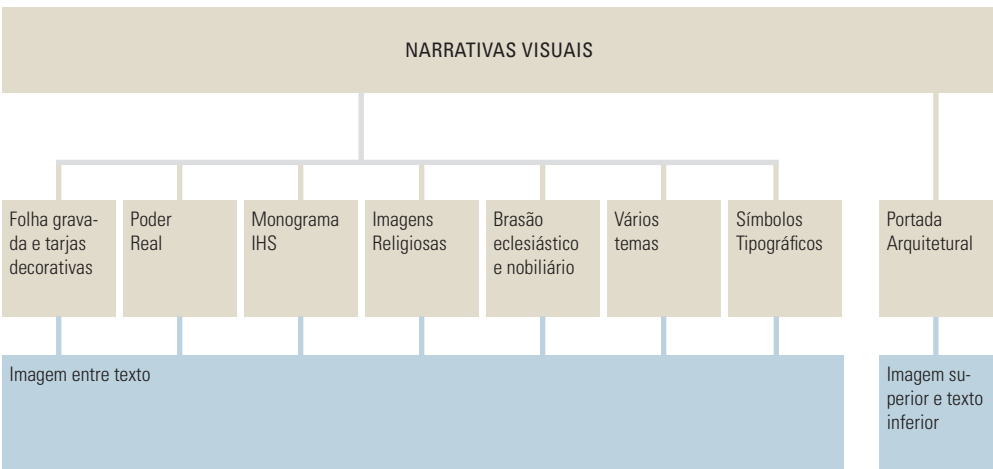


Gráfico 16.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento das narrativas visuais com a área temática da obra.

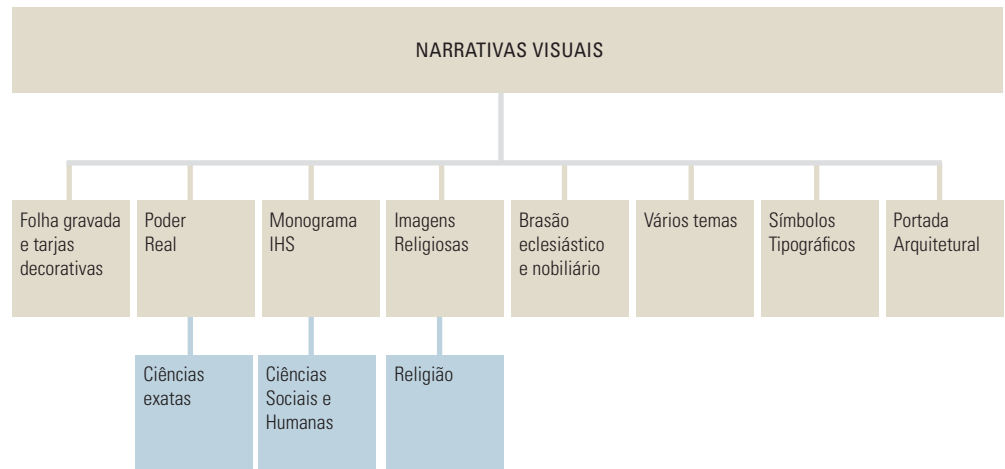


Gráfico 17.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento das narrativas visuais com a época da obra.

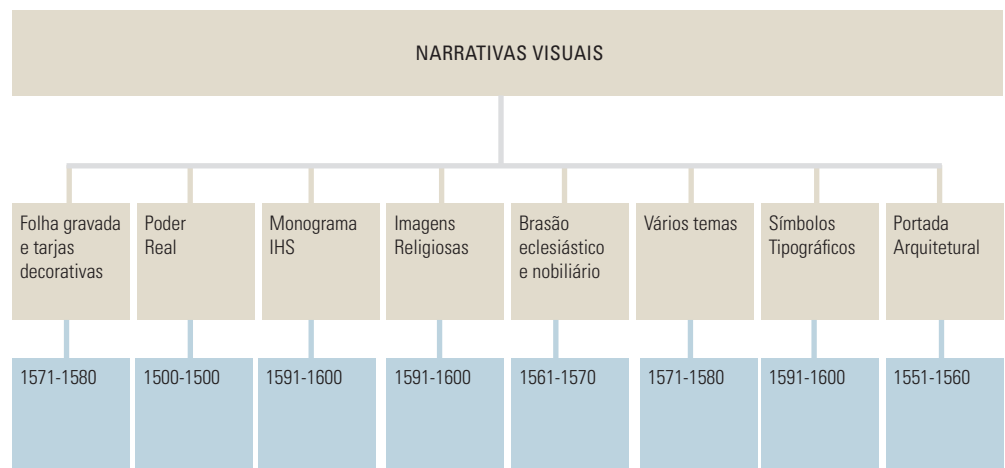


Gráfico 18.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento das narrativas visuais com o corpo de caracteres do texto

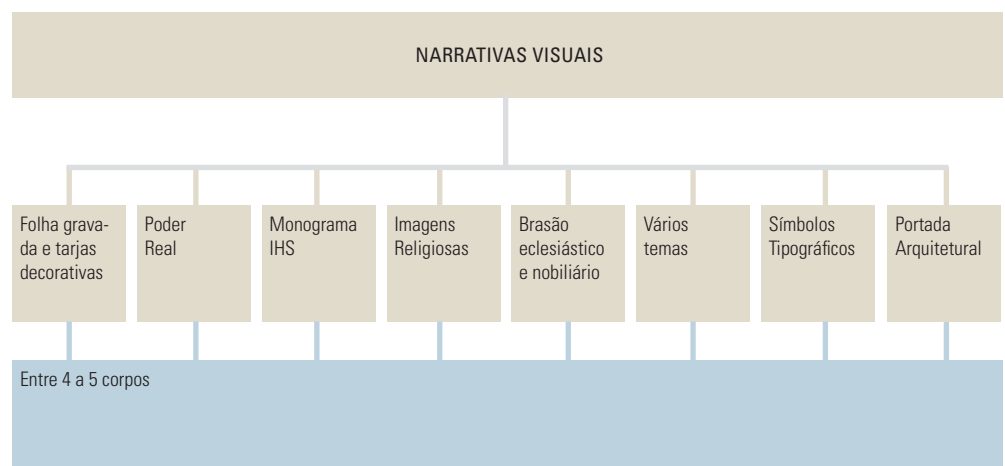


Gráfico 22.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento do número de linhas do texto com a tipologia dos caracteres tipográficos.



Gráfico 23.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento do número de linhas do texto com os corpos dos caracteres.

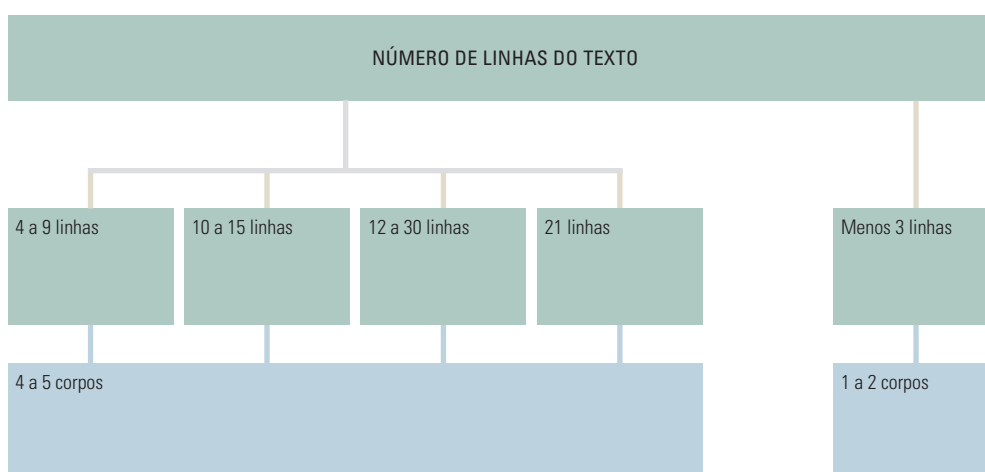


Gráfico 24.

Elementos gráficos dominantes entre a tipologia dos caracteres cruzado à década de impressão.

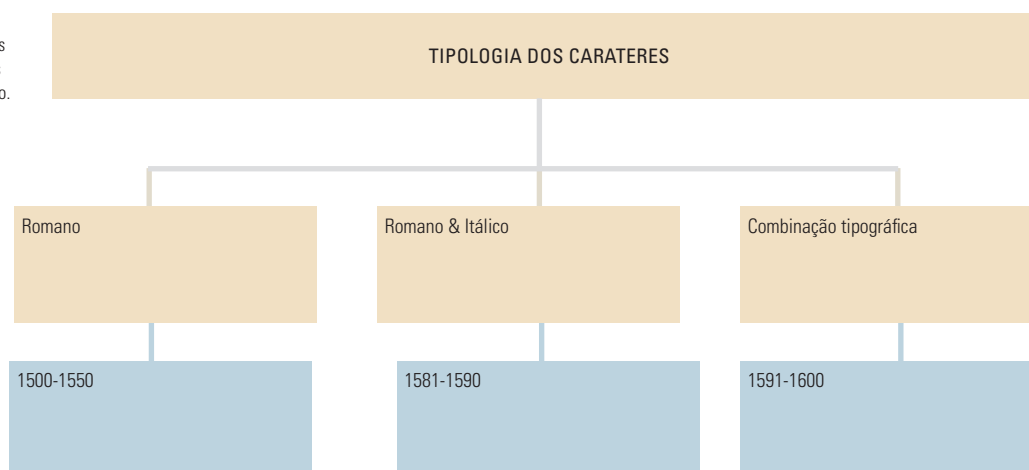


Gráfico 19.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento do alinhamento do texto com a tipologia dos caracteres.

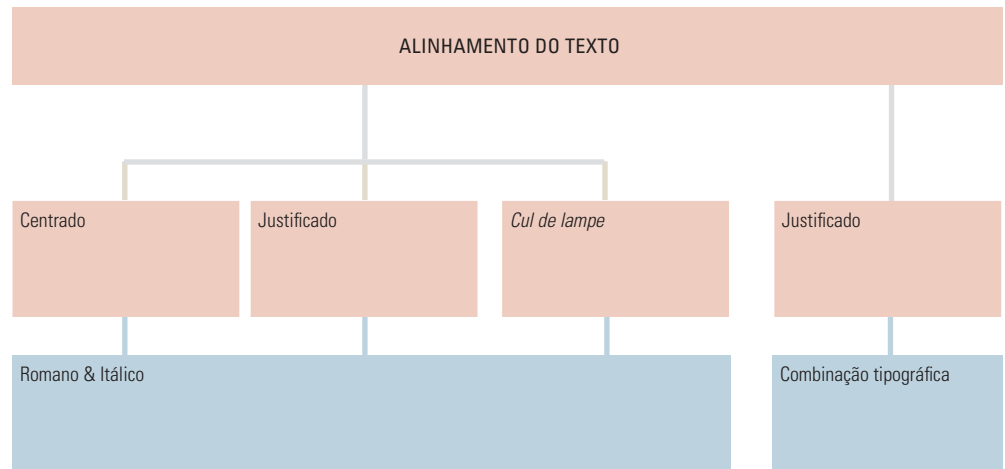


Gráfico 20.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento do alinhamento do texto com corpo de caracteres

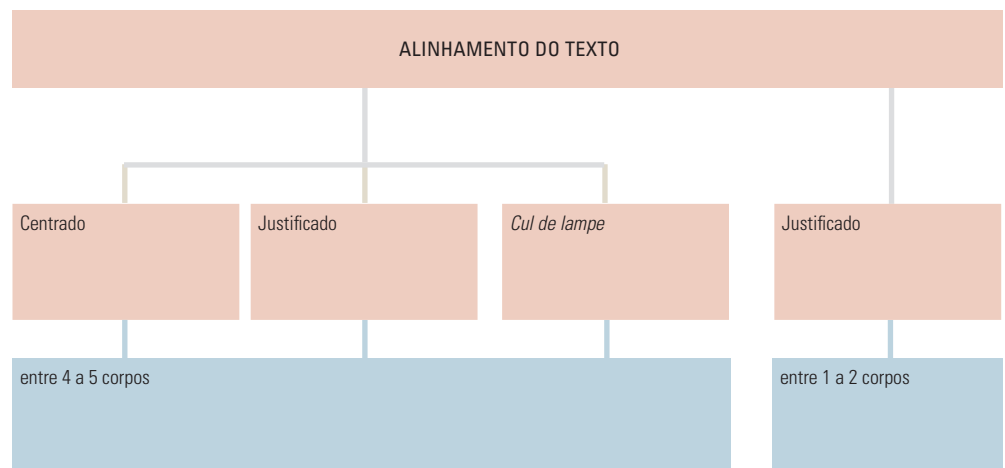
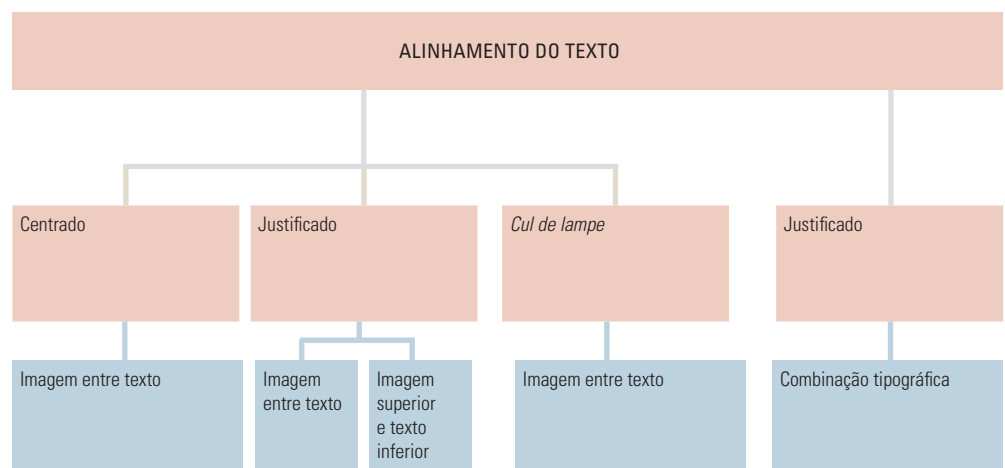


Gráfico 21.

Elementos gráficos dominantes entre o cruzamento do alinhamento do texto com enquadramento do texto e/ou imagem.







## PARTE V

# CONCLUSÃO

## INTRODUÇÃO

A investigação que empreendemos foi veículo e estímulo com vista ao conhecimento da produção tipográfica em solo lusitano, à época quinhentista, no perímetro circunscrito pela análise de soluções gráficas adotadas nas folhas de rosto.

O trabalho delineia-se na dependência de duas grandes diretrizes. A primeira, em que contextualizamos a tipografia pátria e o saber da produção livresca em face ao Portugal de quinhentos, na sua expressão cultural, social e política. Compreender o espírito da época quinhentista significa contemplar a esperança das reformas implementadas por D. João III na primeira metade do século, o crescendo de intelectuais pátrios formados no estrangeiro a expensas do estado e o estímulo acalentado pela visão épica da expansão ultramarina, que promovia Portugal a nação pluricontinental. Mas a contemplação da realidade ideológica e política não pode abstrair-se da consumação de um sentimento de desalento, que o estabelecimento da Inquisição, em 1536, veio despertar. O aparelho ideológico de contenção foi mecanismo de supressão de leitura, posse, circulação e publicação de livros que revelassem discordância com a ortodoxia tridentina ou fosse fruto da pena de autores mal reputados entre a falange eclesiástica, quando não sujeitos a processos inquisitoriais e as inevitáveis procelas. A segunda diretriz pela qual delineámos o presente trabalho, visou estabelecer critérios para uma análise detalhada dos grafismos presentes nas folhas de rosto quinhentistas, registar observações processáveis por meio de recursos estatísticos reprodutores de dados quantificáveis, não como um fim em si mesmos, mas como meio entender qualitativamente o conteúdo do corpo documental e consequentemente descortinar o conhecimento encerrado nos rostos quinhentas de inestimável valor para a herança cultural futura no âmbito do Design de Comunicação.

A cada passo mantivemos como diligência responder às questões levantadas na problemática de estudo: como se caracterizam as opções gráficas, adotadas pelos tipógrafos quinhentistas, que predominam nas folhas de rosto? Qual o conjunto de circunstâncias que presidia às decisões dos tipógrafos? Sendo a imagem a mais ancestral forma de comunicação, qual a temática predominante na imagética gravada nos rostos de quinhentos?

A busca da resposta para estas questões conduziu-nos, pela aplicação da metodologia definida (ver PARTE I), à compreensão de realidades que contribuem para uma herança cultural futura, no âmbito do Design de Comunicação.

### Conclusões sobre a frequência de utilização dos elementos gráficos

Com base nos dados recolhidos e no cruzamento desses mesmos dados, somos primeiramente conduzidos ao estabelecimento de um modelo – um padrão interpretativo da solução gráfica predominante, cujo exemplo é observável na figura 90. O exemplo ilustra as variáveis que registaram maior ocorrência, a saber: domina o texto composto entre 4 e 5 *corpos* de letra e entre 10 e 15 *linhas de texto*; os caracteres mais frequentes são a combinação de *romano & itálico*; o enquadramento *imagem entre o texto* é predominante; o alinhamento principal é o *centrado* e a *imagem religiosa* predomina em relação às restantes.

Figura 90.

Folha de rosto representativa do modelo gráfico padrão da época de quinhentos.

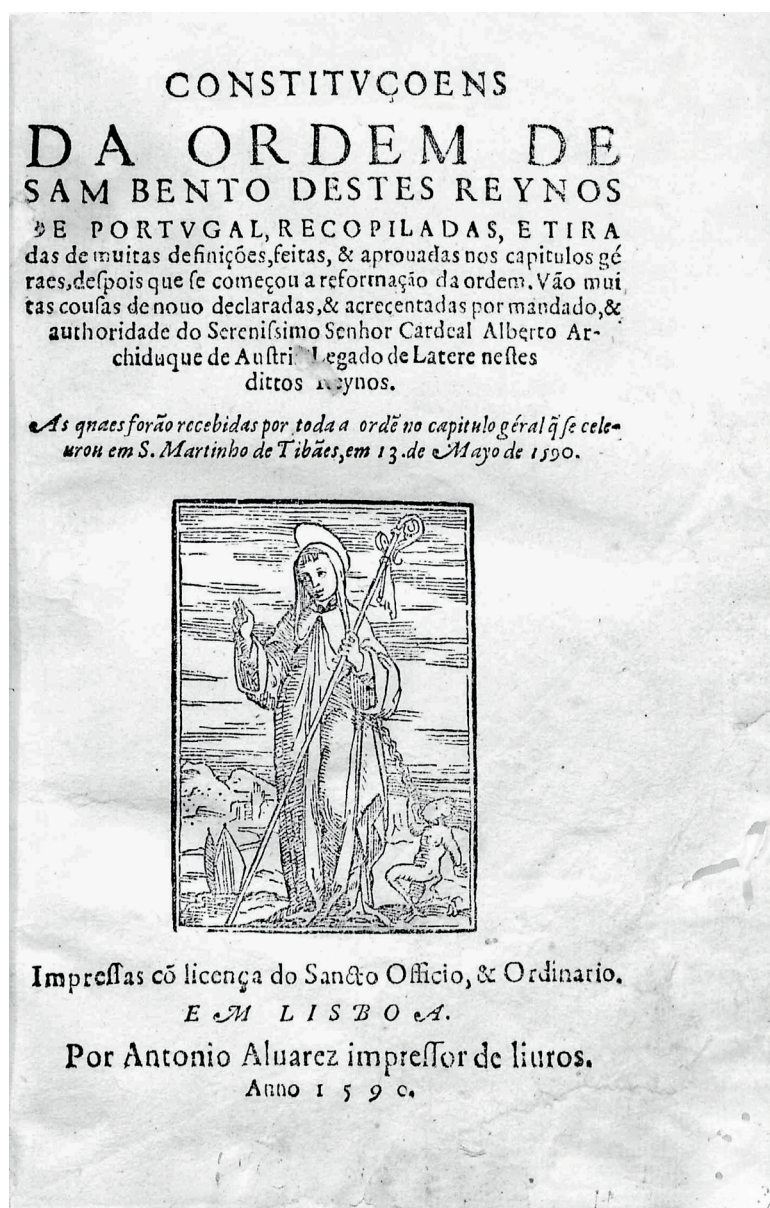
Entre 4 a 5 corpos de letra

Romano & Itálico

Imagem entre o texto  
Imagem religiosa

Impresso em Lisboa

Época: 1590–1600



Alinhamento de texto centrado

10 a 15 linhas de texto



Neste sentido, os contornos principais que caracterizaram a maioria das folhas de rosto, pautam-se pelos preceitos que seguidamente descrevemos:

– A imagem religiosa, à qual se recorre com maior frequência, destaca-se pela óbvia centralidade ocupada pela religião, não apenas na consumação dos anseios espirituais, mas como força áspera e censora da vida intelectual. De permeio a uma cultura de cariz essencialmente oral, o processo xilográfico permitia a reprodutibilidade imagética, que as circunstâncias sociais se encarregavam de difundir e que as instâncias eclesásticas alimentavam, com vista a propagar imagens onde figuravam cenas bíblicas e os seus protagonistas, ao serviço da imposição ideológica e aculturação religiosa. As imagens haviam multiplicação por via de matrizes xilográficas e estampadas em folhas de rosto, não apenas pertencentes a obras de temática religiosa, mas ocasionalmente usadas para decorar obras de outras temáticas.

Se, por um lado, a imagem religiosa impressa desimpediu o caminho para que a cultura católica chegasse a franjas não alfabetizadas da população, por outro lado, o conteúdo das obras estabelecia uma margem para a uniformização litúrgica da igreja. Acresce, que a maior parte das obras tratam temáticas religiosas, já que também a maior fatia da população letrada residia precisamente na classe eclesástica, por onde reverberavam conceções adstritas ao pensamento católico. Assim sendo, não é de estranhar que ecoem, pelas obras quinhentistas, traçados de iconografia religiosa.

Não poderemos, contudo, deixar de relevar, entre as obras impressas, as aflorações da grandeza ímpar do nosso feito na cruzada interminável, maior “do que prometia a força humana”<sup>137</sup>, para descobrir novos mundos. A estas se juntam as obras sobre ciências sociais e exatas, e a impressão de ordenações e leis.

– Pela composição gráfica quinhentista predomina a organização de página com imagem e texto, com recurso ao texto centrado, solução esta explicada pelas técnicas usadas nos prelos. O método de impressão empregava blocos rígidos, onde os caracteres eram colocados, um a um, no componedor, incluindo os espaçamentos. À medida que os caracteres formavam palavras, e estas formavam linhas, eram colocados na galé (peça quadrada com rebordos em 3 lados), juntamente com chapas xilográficas, enquadrando a composição da folha de rosto a estampar. Os elementos pertencentes a esse todo eram devidamente fixados numa estrutura. Entre os blocos de caracteres e de estampas, não poderiam deixar-se espaços vazios. Depois de bem presos na galé, a estrutura era colocada no prelo, onde se imprimia a respetiva folha. A imperatividade de prender bem todos os elementos conduzia a que, no desenho, se enfatizasse a horizontalidade ou verticalidade, como princípio básico, pois, neste processo, quanto mais centrados os blocos de caracteres e imagens estivessem, mais uniforme e estável seria a sua passagem pelo prelo.

<sup>137</sup> Citação de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, canto I, Estrofe I, 6º verso.

– Outro fator comum nas folhas de rosto consiste na variação do número de linhas de texto, entre dez e quinze. Frequentemente há o preenchimento total da folha. Deste modo, os tipógrafos compunham o título por meio de uma longa fórmula, à qual acrescentavam a primeira parte da obra, nome e dados biográficos do autor, bem como privilégios de impressão ou outros dados considerados relevantes. Nesta composição, os impressores recorriam à hifenização das palavras, eliminavam pontualmente uma ou outra letra dispensável e aplicavam outros pequenos truques para controlar a esquadria da mancha de texto. Uma ponderação sobre as linhas de texto, revela ainda um padrão comum na sua colocação que, em termos práticos, configura o nome do tipógrafo, local e data de impressão na parte inferior da folha, além de, esparsamente, havermos encontrado o nome do editor e emblema do tipógrafo, no mesmo espaço. Hábito, aliás, que se mantém até hoje, como aferir-se nos livros contemporâneos, que apresentam nome e logótipo da editora.

– Os caracteres romanos & itálicos, compostos conjuntamente, repetem-se com maior frequência pelas folhas de rosto observadas. Nesta coocorrência, o romano de caixa alta reserva-se às primeiras letras do texto, onde se exhibe o nome da obra, ao qual se segue a aplicação de romanos ou itálicos de caixa baixa, compostos a uma escala mais reduzida. Nenhum outro padrão foi percebido, no que à utilização de caracteres diz respeito.

– Em contraste com o *layout* central e rígido, que abunda nas folhas de rosto quinhentistas, os caracteres usados diversificam-se pelo recurso mais frequente a 4 ou 5 corpos diferentes.

– Lisboa, a capital do reino e morada das mais influentes instituições religiosas, foi também o grande centro de produção tipográfica portuguesa, no século XVI. Produção que se viu intensificada com a aproximação da derradeira década quinhentista, durante a qual registamos mais obras dadas aos prelos.

## Considerações finais

As folhas de rosto das obras impressas na era de quinhentos, em Portugal, não configuram meramente um veículo através do qual a palavra se fazia chegar ao leitor, adstrita a convenções cristalizadas e a regras castradoras, impostas pela tecnologia tipográfica. A bem da verdade, pesem embora os fortes constrangimentos pela qual se pautava a técnica impressora, a composição gráfica presente no rostos submetidos a análise traçou animadoras soluções que procuravam articular linguagem e mensagem escritas com as forças culturais vigentes. Se por um lado registavam as leituras da época, por outro, expunham, nas suas páginas, as linhas de força presentes na estética coeva, pelo recurso aos elementos de composição tipográfica.

O fator estético presente na composição tipográfica resulta de uma condição cultural inalienável do poder económico, como facilitador do processo produtivo, nas mãos de grandes instituições ou entidades individuais – os mecenas da impressão literária. Os tipógrafos operavam em sujeição às predileções do patrocinador e nesta ação se explica a proliferação de imagens religiosas pelas folhas de rosto das obras, a profusa récita do poder real e a constante figuração de brasões eclesiásticos e nobiliários.

Sendo a impressão quinhentista permeável a esta miscigenação ideológica, religiosa e política, devido ao seu débil estatuto económico e ao arcaísmo das estruturas empresariais, é também graças a essa contaminação que se aplanou o caminho para a consolidação das artes gráficas em Portugal e para os desenvolvimentos que protagonizou. Consideramos, no esforço de dilatação da indústria tipográfica, a perspectiva de Artur Anselmo, que pondera como verosímil a existência, à época, de pequenas ou mesmo grandes indústrias de material tipográfico e decorativo, que a maior parte dos estudiosos ajuíza com proveniente do estrangeiro sem, no entanto, pôr de parte a ideia de que algumas dessas gravuras possam ter resultado do labor praticado em Portugal, por portugueses (Anselmo, 1991, pp.97-104). Similar opinião é defendida por João José Alves Dias, que perfilha a existência de estampas de produção nacional. O autor assevera: numa etapa inicial “procurou-se uma relação entre o elemento figurativo e a obra em que figurava – e foi por esse motivo que as primeiras capitulares gravadas em Portugal tiveram elementos heráldicos; porém, tal prática excluía a sua utilização em outra obra, dando-se, por isso, preferência a outro tipo de decoração.” (Dias, 1998, pp. 500–501).

Nas folhas de rosto analisadas inferimos a existência de “novas gravuras” de metal, acerca das quais não encontramos qualquer referência, por parte de autores como Luís Chaves ou Ernesto Soares, na bibliografia consultada. Tais gravuras, na sua maioria, acompanham o assunto da obra ou ilustram o brasão do seu autor, (ver figura 34 e 35 nas páginas 128-129). Na base da abertura das gravuras estava a intenção de decorar a folha de rosto mas poucas se acham assinadas e menos ainda exibem as iniciais de um nome que pensamos referir-se ao gravador, como é o caso das gravuras assinaladas com P. M, (ver figura 36 e 37 na página 130), que exibem um desenho proporcional e harmonioso e cuja execução da chapa revela grande qualidade técnica na gravação.

As portadas arquiteturais repetem-se por variadas obras e equipavam vários impressores. Estes, por sua vez, estampavam folhas de rosto sem ligação alguma com o conteúdo do texto – facto revelador de insuficiências económicas e da escassez de material com que se debatiam os tipógrafos, que os impediam de corresponder às necessidades produtivas e de promover diversidade gráfica com eficácia.

Segundo João Dias, no início do século a produção nacional manteve-se fiel afins ao desenho de letras marcadamente germânico, o gótico, ao contrário das transformações que se haviam consumado em Itália. Porém, o gótico foi submetido a alterações, reprodutoras de variedades tais que excedem o perímetro de componente histórica com a dimensão que aqui nos determinamos a tratar. Factos semelhantes ocorreram com os caracteres redondos a partir dos quais se gerou uma extensa panóplia.

A utilização de caracteres góticos manteve-se até o final do século XVI, coexistente com os romanos e os itálicos, na composição das folhas de rosto. A introdução de caracteres romanos em solo nacional só se verificou em 1534, no caso das maiúsculas, e no ano seguinte, as minúsculas. Em 1536 adquirimos os itálicos, reservados somente para a informação que permanecia acessória ao título (Dias, 1998, p.503).

Na totalidade das folhas de rosto analisadas, apenas nos anexos, registam-se variações de tipo de caracteres nos diferentes períodos que compõe o século quinhentista. Por conseguinte, a primeira folha de rosto impressa com caracteres romanos e itálicos, *Antimoria*, de 1536 (ver figura 13 da página 88) houve igualmente identificação por parte de João José Alves Dias. Entre 1536 e 1550, as folhas de rosto correspondentes ao presente universo de estudo dividem-se entre as que exibem caracteres góticos e as que revelam caracteres romanos e itálicos na sua impressão. A partir de 1550, pese embora a existência de folhas integralmente impressas em gótico, regista-se um declínio na sua utilização.

Cada tipógrafo adotava uma sequência própria na composição dos caracteres de metal, em obediência aos formatos escolhidos, de modo a satisfazer uma clientela de dia para dia mais exigente. Os caracteres adquiridos no estrangeiro eram, por vezes, complementados com outros, fundidos nas oficinas nacionais, para substituir alguns caracteres consumidos pelo uso.

A arte impressora era exercida graças à assimilação de conhecimentos empíricos acumulados, à transferência intergeracional de saber e ao espólio tipográfico. Assim cresceu a cultura gráfica, à medida que ia incorporando formas outras de corresponder às necessidades do público leitor e enquanto, tecnicamente, continuavam espalhados pelo sólido bloco tipográfico, de retângulos ordeiros e modelares, que imprimiam nas folhas de rosto traçados regulares, entre as margens esquerda e direita, num texto simétrico, enquadrado à semelhança da fachada de um edifício clássico. Esta composição centralizada e simétrica conferia autoridade à obra, como produto acabado.



A folha de rosto permanecia uma espécie de pedra de toque do objeto livro, porta de acesso a um conteúdo cujo valor permanecia implícito, na mensagem e na simbologia, e explícito na sua imponente gráfica, amiúde fonte de ostentação.

Tendo como pano de fundo os valores descritos, a expansão marítima experimentada em Portugal foi também um processo coadjuvante no desenvolvimento da tipografia que, até meados do século XVI, dependia da produção estrangeira. A distribuição geográfica das obras impressas em Portugal coloca em relevo a aparente facilidade com que as tipografias se deslocavam entre localidades, como é o caso de Hermão de Campos (PARTE II).

Os maiores centros tipográficos que excederam o perímetro lisbonense encontravam-se localizados em Coimbra, Évora e Braga, muito acima do Porto, por esta mesma ordem de grandeza. Também a esta distribuição estava subjacente a dispersão geográfica dos centros de ensino e de maior influência eclesiástica.

Referência incontornável é, também, a presença, nas primeiras três décadas de quinhentos, de tipógrafos e impressores estrangeiros, radicados em solo nacional, responsáveis pela edição da maior parte dos livros, que infundiram, no país, uma infinidade de referências e influências de teor socioeconómico e cultural, refletido na «mentalidade» e no «gosto nacional» (Pacheco, 1992, p. 154). Assim, as folhas de rosto exibem indelévelmente a influência estrangeira, pois estrangeiros eram também os impressores que lideravam a produção entre fronteiras e, se algumas portadas nos deixam dúvidas sobre a sua origem ou autores, de pouco servem as ilações que delas poderemos retirar. A partir da década de 30, as dúvidas dissipam-se com o surgimento de considerável número de tipógrafos portugueses que continuarão a servir-se de material adquirido fora de território nacional, como o caso do tipógrafo Luís Rodrigues (PARTE II).

Fruto da cultura da época, as folhas de rosto gozam de períodos de grande identidade e expressão. São curtos períodos, de cinco a dez anos no máximo, e logo se diluem na corrente. Apesar do seu carácter etéreo, podemos confirmar a existência de esquemas de enquadramento reveladores de criatividade e sentido estético dos impressores de quinhentos, pela diversidade de enquadramentos conseguidos em face dos limitados meios. Atitude, esta, que aludiu ao estabelecimento paulatino de um lugar relevante, ocupado pela tipografia nacional.

Embora, no momento inicial, se manifeste a condição paupérrima, arcaica e rudimentar da tipografia nacional, na reta final do presente trabalho, poderemos afirmar que, no acervo das obras quinhentistas analisadas, há rostos que se destacam, quer pela diversidade dos corpos de caracteres usados, quer pela criatividade que se entrevê no enquadramento da decoração, cuja origem se deve mais ao gosto dos impressores, do que aos seus horizontes económicos.

Pelas folhas de rosto quinhentistas descobrimos o processo evolutivo das artes gráficas, os seus tipógrafos, os mentores que as patrocinavam e descortinamos as classes domi-

nantes do país. Denuncia-se, pelas suas páginas, nas personagens e na iconografia, a permeabilidade aos princípios estéticos em difusão pela Europa. Assim, achamos possível afirmar que os rostos quinhentistas conservam uma estrutura rústica nacional sem, no entanto, deixar de conformar-se como caixa de ressonância de atavios europeus.

No seguimento das considerações gerais havemos, na presente secção, a preocupação de estabelecer os tópicos relativos às conclusões da investigação.

– As folhas de rosto, produto da cultura gráfica e impressas em sujeição à técnica rígida de metal, caracterizavam-se, na maioria presente no universo de estudo, pelo recurso ao texto centrado e simétrico.

– Apesar do levantamento exaustivo das folhas de rosto nos ter permitido estabelecer um modelo padrão a partir das opções gráficas mais utilizadas pelos tipógrafos quinhentistas, aferimos também a presença de rasgos de originalidade gráfica que confirmam, apesar da dependência de uma técnica intransigente, que a componente visual era pensada e trabalhada em sujeição à criatividade do tipógrafo.

– A impressão sofre influências estrangeiras pois grande número de tipógrafos adquiria material e obras literárias no estrangeiro que serviam de inspiração a futuras impressões.

– Os gravadores são escassamente identificados nas obras, porém, somos levados a considerar que a sua obra apresenta um cariz nacional, especificamente nos brasões eclesiásticos, nobiliários e na representação do poder real. Contudo é na iconografia religiosa que se verifica mais quantidade e diversidade.

– As folhas de rosto possuem períodos de grande expressividade que, apesar de curtos, são denunciadores de uma profunda identidade.

– Pudemos confirmar a existência de esquemas de enquadramento reveladores de criatividade e sentido estético através da diversidade de enquadramento.

– A diversidade de corpos dos caracteres utilizado pelos tipógrafos facilitava a hierarquização da informação, enfatizando uns dados e preterindo outros, imprimindo um dinamismo visual através do contraste.

– Conforme já mencionado, o alinhamento centrado é predominante nas folhas de rosto analisadas. Não podemos porém deixar de ressaltar o texto alternado com um dos alinhamentos usados com alguma regularidade. Trata-se de uma solução gráfica não exercida no Design Gráfico da atualidade que, no entanto, se poderá configurar como uma solução a ser explorada.

– Caso semelhante acontece com os enquadramentos, que exibem soluções hoje em desuso, mas que potencialmente se podem revelar de algum ineditismo se aplicadas na atualidade

– O fator estético da composição tipográfica, e a temática nestes tratada, resultava de uma condição cultural inalienável do poder económico, como facilitador do processo produtivo, à época nas mãos dos mecenas da impressão. Os tipógrafos operavam em sujeição às predileções dos patrocinadores, facto que fundamenta a proliferação de imagens religiosas, a profusa récita do poder real e a constante figuração de brasões eclesiásticos e nobiliários.

– As folhas de rosto quinhentistas são autênticos catálogos tipográficos, dos quais os tipógrafos se serviam para expor o arsenal de impressão: os diferentes corpos de caracteres, estilos, pesos e efeitos ornamentais, exibindo assim as suas coleções para aliciar e angariar futuros clientes. Uma espécie de *display* – a montra onde o tipógrafo expunha a sua riqueza e poder aquisitivo.

O trabalho desenvolvido, dedicado à classificação das folhas de rosto quinhentistas, pretende ser uma contribuição para a conscientização do legado das artes gráficas em Portugal. Esperamos ter acrescentado bases teórico-práticas a futuras investigações dedicadas a temas similares e cooperado para o desbravar de caminhos inexplorados da História do Livro.

### **Indicações para futuras investigações**

A opção pelo presente objeto de estudo e respetiva investigação, legitima-se, na nossa perspetiva, pelo ineditismo que a caracteriza e pela pertinência de um método analítico que se pauta pela exaustividade e pelo recurso a processos estatísticos ainda não aplicados, em Portugal, à temática em questão. Não deixamos, no entanto, de antever trabalhos futuros onde concretizar modelos de predominância por meio de um diagrama das folhas de rosto quinhentistas, senda essa que nos faltou seguir no presente estudo.

Para vindouros intentos relegamos igualmente o estudo das diferenças cromáticas presentes nas folhas de rosto, que no atual estudo se caracteriza pela presença esporádica da cor vermelha, escassamente aplicada em frases completas mas prioritariamente em palavras que se entendem destacáveis. No critério cromático integraríamos de igual forma a cor de outros elementos, como o papel usado. Dedicados à identificação de texto e forma, optamos por processar as imagens presentes nas páginas que integram esta tese exclusivamente em preto e branco. Estamos certos, porém, que um trabalho desta natureza contribuiria para enriquecer o presente estudo.

Importa ressaltar que um trabalho desta natureza possui sempre limitações. Não apenas porque um trabalho exaustivo implica selecionar umas vias para nos abstermos de percorrer outras, mas também porque, pela longevidade do percurso, há um vórtice entre o que somos quando iniciamos a tarefa que nos propomos e o que nos tornamos aquando da sua conclusão. Foi, no entanto imprescindível essa transformação para chegar ao ponto onde nos encontramos. O manancial de informação e a descoberta diária obrigou à tomada de decisões, impostas pelos limites temporais e espaciais.

Foi precisamente pelas vicissitudes inerentes a um trabalho desta envergadura que permaneceram por explorar a construção de um mecanismo de leitura estrutural pertencente ao diagrama predominante nas folhas de rosto quinhentistas ou o aprofundamento da diversidade cromática exibida no objeto de estudo – limitações devidamente descritas nas páginas 23 e 24 deste trabalho de investigação.

Como é comum num trabalho desta natureza, cada assunto ou pesquisa, manifestam-se clareiras no conhecimento da história das artes gráficas que, apesar de representarem lacunas no suporte do processo investigativo, fundam também avenidas por onde conduzir futuras investigações.

A análise que ora damos por terminada, colocou-nos perante a riqueza intrínseca, que se impõe a cada detalhe, que emerge à superfície de cada observação atenta. A folha de rosto é apenas a portada que nos conduz a um vastíssimo acervo, que se descobre no passar de cada página das obras que inventariámos.

São milhares de folhas por onde veredas se oferecem à investigação, potenciadas pela análise exaustiva das gravuras estampadas nas páginas interiores das obras ou a aferição das soluções encontradas para composição do texto.

A era de seiscentos veio gravar com fogo uma triste página da história do livro. As hecatombes da Inquisição, as guerras religiosas que devastaram o solo europeu e a consequente devastação trouxeram também um gosto ázimo à produção livresca. Os sucessivos entraves às edições, coadas pelo crivo da censura eclesiástica e real, ajudaram a conduzir as oficinas impressoras à penúria e à mal alimentada sobrevivência dos tipógrafos. Pouco se sabe sobre as artes gráficas seiscentistas em Portugal, sendo de importância ímpar um estudo acerca dos gravadores deste século porquanto contribuíram para a ilustração do livro do século XVII.

Data do mesmo século, também, a publicação da primeira gazeta, na oficina de Lourenço de Anvers. Notemos que 1641 foi o ano «primeiro da Restauração de Portugal» e que a gazeta então aparecida se inscreve numa literatura reativa, contra o domínio espanhol, formada por inúmeras relações, notícias, novas e diários que vinham sendo publicados desde o início do século tendo mesmo já, pelo seu conteúdo, sido alvo de proibição real. Salientamos, no arranque da publicação do primeiro periódico dado aos prelos em Portugal, um ponto de partida para o estudo das publicações periódicas do ponto de vista gráfico.

No século XVIII a tipografia, em toda a Europa, reergue-se das cinzas deixadas pelas piras inquisitórias. É precisamente a este século que mais estudos se dedicam, no que concerne à decoração do livro, incluindo gravadores e oficinas. Não havemos conhecimento, porém, de qualquer trabalho que examine profundamente a disposição gráfica do texto e das ornamentações que compõe o livro, à época de D. João V. Também é neste século que a imagem se generaliza como instrumento didático e informativo, sendo o livro impresso uma das áreas onde esse reconhecimento se



registou. Consideramos também os conceitos aqui descritos como ponto de partida para futuros trabalhos de investigação.

Abarcável também, através de estudo, é o período, desde a implementação do projeto editorial da Real Academia de História, fundada por D. João V, à criação da Impressão Régia por D. José I, cuja componente gráfica definida na orgânica destas iniciativas seria uma das prioridades a concretizar.

Encontram-se panoramas de abordagem na edição clandestina de livros, que tentava contornar a apertada malha da censura, que começara no século XVI, aquando da publicação do primeiro *Index librorum prohibitorum*, contributo do Conselho Geral do Santo Ofício que, além de confiscar os livros considerados atentatórios da fé, concedia licenças para a impressão de livros novos. Com o Marquês de Pombal a censura perde contornos religiosos e ganha orlas políticas, afastando ideias obstativas ao poder real, capazes de abalar o seu prestígio. Cria-se assim, em 1768, a Real Mesa Censória, para concretizar os anseios controladores da época. Pulula então a edição clandestina, exibindo falsas indicações sobre lugar de impressão e nome do tipógrafo, para iludir a censura. Panfletos agitadores entram massivamente no país junto com outras obras, pela mão de livreiros franceses, estabelecidos em Portugal. Neste horizonte promissor, encontramos não apenas a possibilidade do estudo gráfico de livros proibidos, mas também possibilidades de investigação nos panfletos agitadores da realidade social.

Apesar das inflamadas discussões que hoje têm lugar, algumas delas vaticinadoras do desaparecimento do objeto livro no seu formato tradicional, não deixa de ser irónico que parte considerável da sua história permaneça por contar. Com o estudo que agora se dá por terminado, esperamos ter contribuído para incrementar o conhecimento que serve de base a esta área do saber.

## Bibliografia da Parte IV e V

- AIRES, Eduardo Filipe Valente Cunha da Silva (2006) – *A estrutura gráfica das primeiras páginas dos jornais: O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro e Jornal de Notícias entre o início da publicação e final do séc. XX : contributos para uma ferramenta operacional e analítica para a prática do design editorial*. (V.3) Porto : FBAUP, 2006. Dissertação de doutoramento em Design de Comunicação, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- ANSELMO, Artur (1981) – *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1981.
- (1997) – *Estudos de História do Livro*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- (1991) – *História da edição em Portugal: das origens até 1536*, Porto : Lello & Irmão, 1991.
- (2002) – *Livros e Mentalidades*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- BIALOSTOCKI, J. (1963) – *Iconography and Iconolgy*. In *The Encyclopedia of world of art* (vol.7), London: McGraw-Hill, 1963.
- CURTO, Diogo Ramada et al. (2003) –, *Bibliografia da história do livro em Portugal*. Séculos XV a XIX. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.
- DIAS, João José Alves (1998) – *Nova forma da transmissão do «verbo» – A Imprensa*. In Serrão, Joel; Marques, A. H. de Oliveira (dir.) – *Nova História de Portugal*. vol. V – Portugal do Renascimento à crise dinástica. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- , *Iniciação à Bibliofilia* (1994) – Lisboa, Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994.
- HULBURT, Allen (1980) – *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Mosaico, 1980
- D. MANUEL II (1929) – *Livros Antigos Portugueses / 1489–1600/ da Biblioteca de sua Magestade Fidelissima descrita por S.M.D. Manuel II, (em três volumes /I/1489–1539 (II 1540–1569; III 1570–1600; e suplemento 1500–1507)*. Imprensa da Universidade de Cambridge : Maggs Bros, 1929.
- MALHOTRA (2006) – *Pesquisa de Marketing: Uma Orientação Aplicada*. Quarta Edição, Bookman, Porto Alegre, 2006.
- MARTINS, José V. de Pina (1972) – *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento: A Iconografia do Livro Impresso em Portugal no Tempo de Dürer*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. V. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- MATTOSO, José (Coord.) (1994) – *História de Portugal. No Alvorecer da Modernidade (1480–1620)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- MEIRINHOS, José Francisco, et.al. (coord.), *Tipografia Portuguesa do século XVI, nas Coleções da Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 2006.
- PACHECO, José (2005) – *O Typographo na Contemporaneidade do Designer*. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: 2005.
- (1992) – *Tipologias da decoração do livro impresso em Portugal (séculos XV e XVI)*. In *Colóquio sobre o livro antigo, Lisboa 1988, actas*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1992.
- PERICÃO, Maria da Graça e FARIA, Maria Isabel (2008) – *Dicionário do Livro – Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra, Ed. Almedina, 2008.
- PESTANA e GAGEIRO (2005) – *Análise de Dados para Ciências Sociais – a complementaridade do SPSS*. Quarta Edição, Edições Sílabo, Lisboa, 2005.
- ROSE, Gillian (2005) – *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage, 2005.

